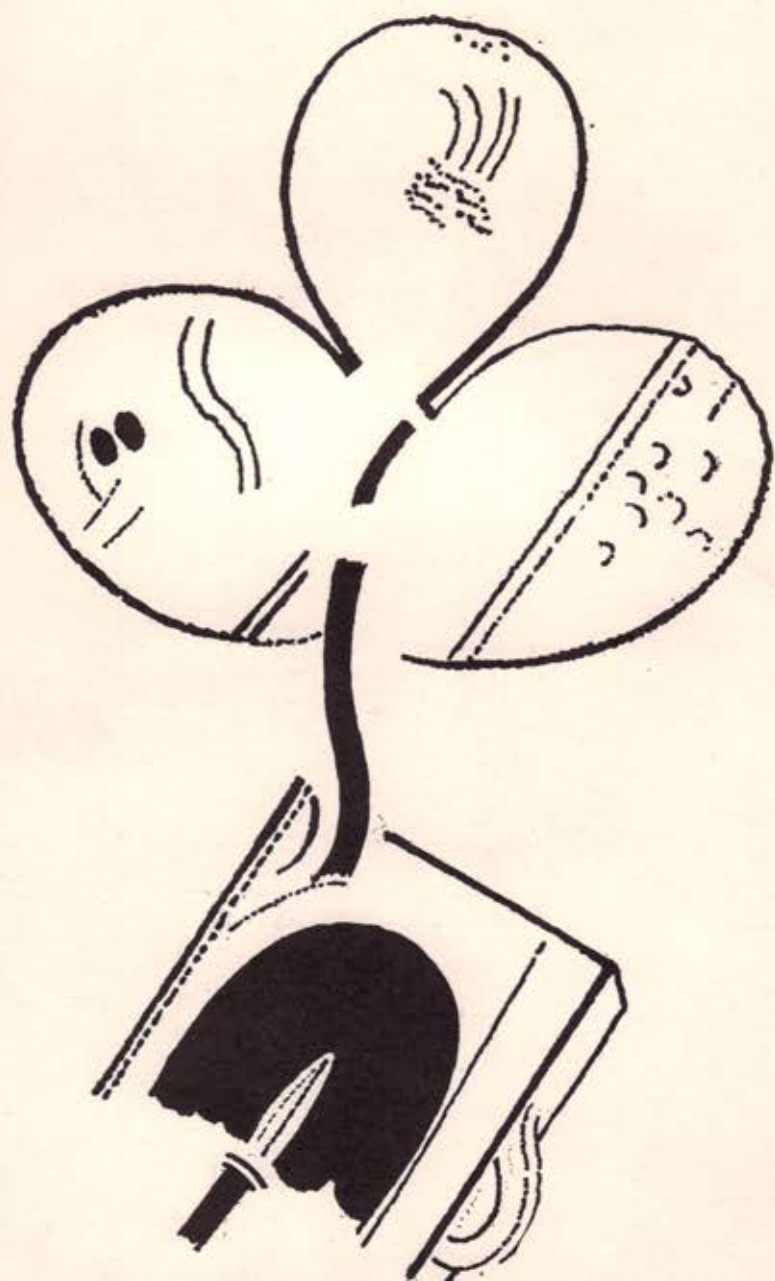
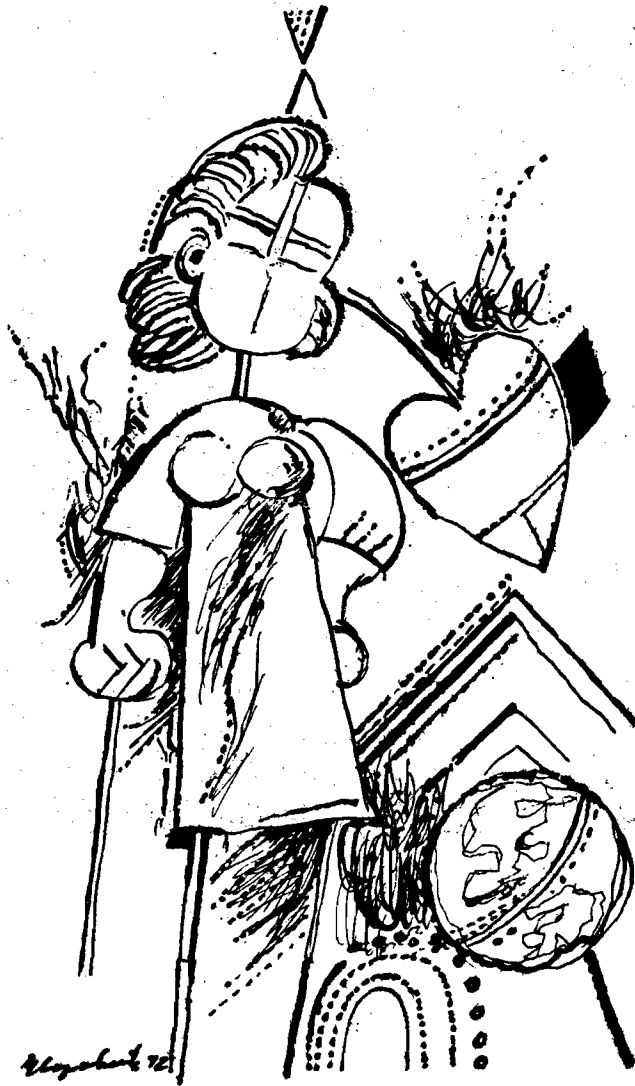
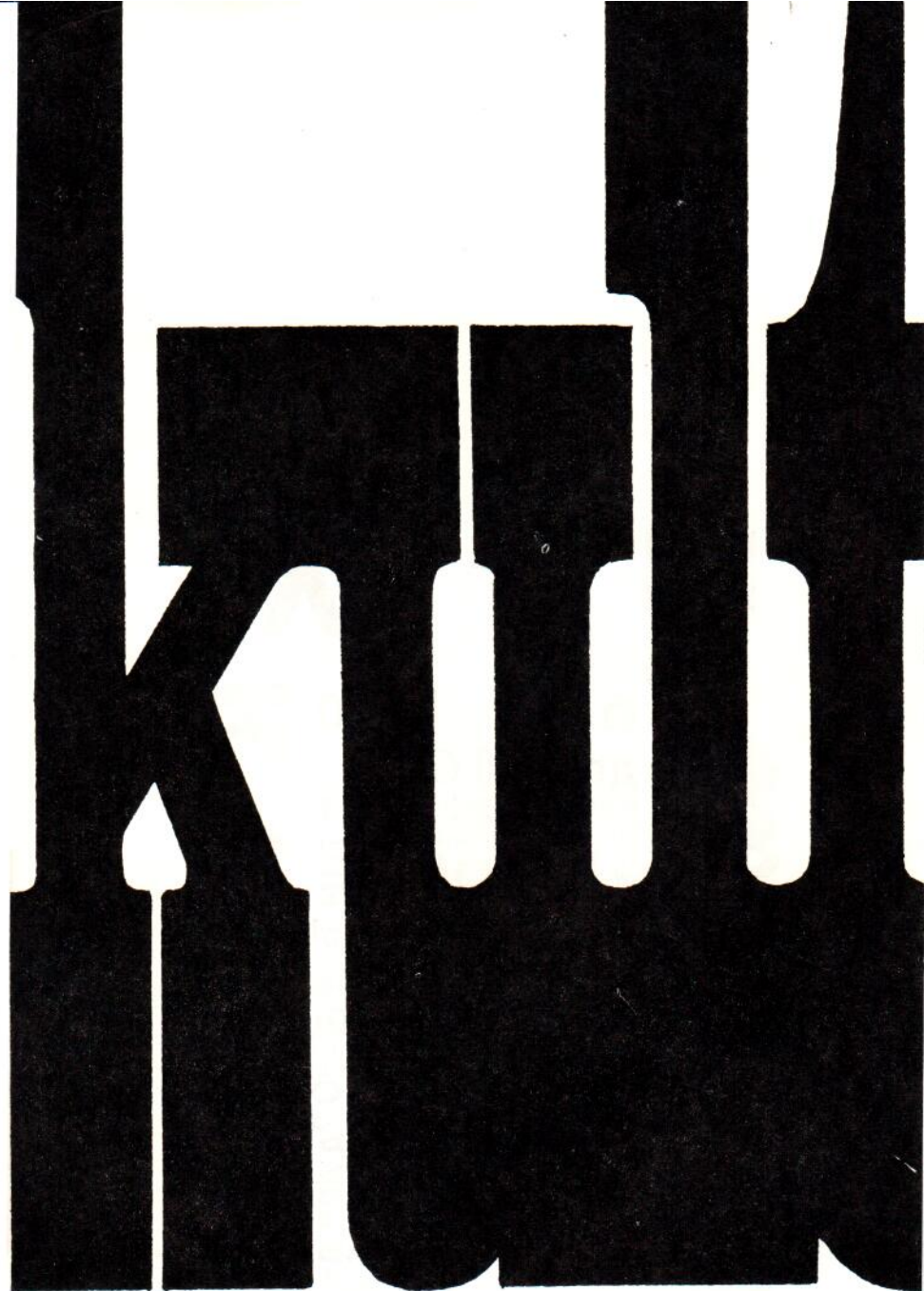


# KULTURA







# Teorija

---

**ČASOPIS ZA TEORIJU I  
SOCIOLOGIJU KULTURE  
I KULTURNU POLITIKU**

---

---

# KULTURA

REDAKCIJA  
SLOBODAN ČANIĆ  
TRIVO INDIĆ  
VUJADIN JOKIĆ  
SVETA LUKIĆ

STEVAN MAJSTORVIĆ  
(odgovorni urednik)  
MILOŠ NEMANJIĆ  
MIRJANA NIKOLIĆ  
MIODRAG PETROVIĆ  
NEBOJŠA POPOV  
MILAN VOJNOVIĆ  
TIHOMIR VUČKOVIĆ

OPREMA  
BOLE MILORADOVIĆ  
LEKTOR  
ILIJA MOLJKOVIĆ  
KOREKTOR  
OLGA MARTINOVIĆ

CRTEŽI  
SLAVOLJUB ČVOROVIĆ  
METER  
ZARKO STOJANOVIĆ

Izdaje: Zavod za proučavanje kulturnog razvitka,  
Beograd

Redakcija časopisa »Kultura«, Beograd, Nemanjina 24,  
II sprat. Telefon 656-869

Izlazi četiri puta godišnje. Cena jednog broja 10.— din.  
dvobroja 20.— din. Godišnja pretplata 40.— din. Pret-  
plata se šalje na adresu: Zavod za proučavanje kul-  
turnog razvitka, Beograd, Nemanjina 24/II. Žiro račun  
608-3-1284-10 s naznakom »Za časopis Kultur«. .

Rukopise slati u dva primerka s rezimeom.

KULTURA-Review for the Theory and Sociology of  
Culture and for Cultural Policy (Editor in Chief Ste-  
van Majstorović) Beograd, Nemanjina 24/II, tel. 656-869.  
Published quarterly by Zavod za proučavanje kulturnog  
razvitka, Beograd, Nemanjina 24/II. Single copy  
U.S. \$ 1 — Annual subscription U.S. \$ 4 should be sent  
to Zavod za proučavanje kulturnog razvitka, Beograd,  
Nemanjina 24/II. Account c/o Beogradska banka 608-  
620-1-1-320/02090 Please send all contributions in 2  
copies with a summary.

Štampa grafičko preduzeće »Slobodan Jović«, Beograd

---

---

# SADRŽAJ

---

## Teme

*Miladin Vujošević*  
CENE KULTURNIH USLUGA  
**8**

*Pol Riker*  
UNIVERZALNA CIVILIZACIJA  
**25**

*Marija Kaljević*  
PROUČAVANJE JAVNOG MNENJA  
**39**

*Drago Drušković*  
O POSREDNIČKOJ FUNKCIJI NARODNOSTI  
**60**

*Anđelka Milić*  
KULTURNI SISTEM U PARSONSOVOJ TEORIJI  
**66**

*Kosara Pavlović*  
POP-ART  
**86**

*Đilo Dorfles*  
SOCIOLOŠKI ASPEKTI INDUSTRIJSKE ESTETIKE  
**98**

## Istraživanja

*Milan Ranković*  
O MONOPOLIZMU U KULTURI  
**110**

## Tribina

*Ranko Munitić*  
JUGOSLAVENSKA FILMSKA TEORIJA I PRAKSA  
**156**

*Božidar Kalezić*  
ZELENA TRAVA MOGA DOMA  
**168**

---

---

## Osvrti

*Magdalena Veselinović-Anđelić*  
JUŽNOSLOVENSKO-MAĐARSKJE KNJIŽEVNE VEZE

**178**

*Sonja Briski*  
LEVENTALOV PRISTUP SOCIOLOGIJI  
KNJIŽEVNOSTI

**186**

## Zbivanja

*Zoran Predić*  
PULA 72.

**202**

## Prikazi

*Stanoje Ivanović*  
MIŠLJENJE IZMEĐU KRITIKE I OTPORA

**210**

*Mirko Đorđević*  
FOREKLO KULTURE IZ POTREBE

**220**

*Radomir Ivanović*  
KONFRONTACIJE TEORIJSKIH STAVOVA

**230**

*Marko Nedić*  
ŽIVOT VAN SEBE ILI ŽUDNJA ZA SMRČU

**237**

*Mirko Đorđević*  
KULTURA IZMEĐU MOĆI I HUMANITETA

**245**

*Nikola Racković*  
FILOZOFIJA KAO KOORDINACIJA VREDNOSTI

**251**

*Danica Diković*  
HELIKON

**255**

SUMMARY

**259**

---

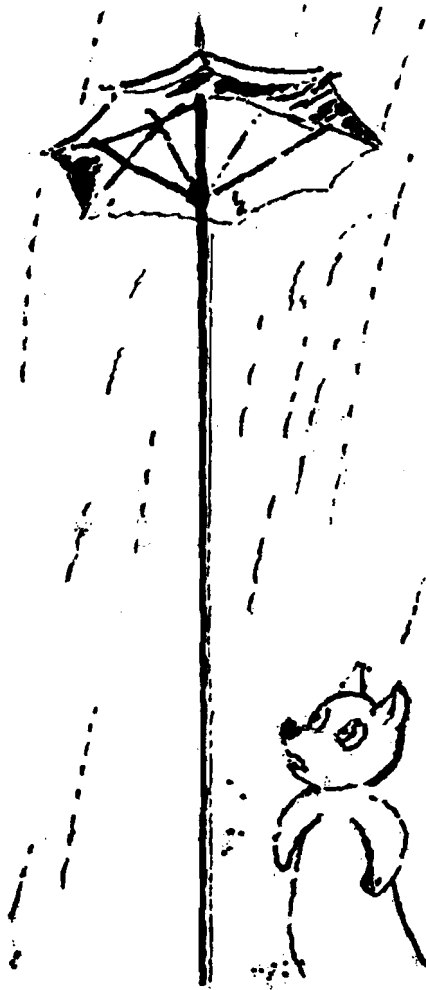
---

I DEO

---

# TEME

---





# CENE KULTURNIH USLUGA

---

U uslovima ekonomske reprodukcije kulture, radne organizacije u kulturi deluju kao proizvođači kulturnih usluga koje dobijaju oblik robe. U takvim uslovima ove radne organizacije uspostavljaju ekonomske odnose sa korisnicima svojih usluga preko specifičnog tržišta (ali u krajnjoj liniji ipak tržišta). Na taj način odnos između radnih organizacija kulturnih delatnosti i društva kao potrošača, koje se pojavljuje u licu mnoštva subjekata — od pojedinaca, preko radnih organizacija u oblasti proizvodnje i društvenih delatnosti pa do interesnih zajednica za kulturu i najviših predstavnika organa vlasti — reguliše se putem razmene usluga koje raznim subjektima vrše kulturne radne organizacije.

Sada treba istražiti šta je regulativna cena kulturnih usluga.

U proizvodnji kulturnih usluga (bez obzira na to što je karakter rada koji se tom prilikom angažuje neproizvodan, on je društveno korištan i nužan) troši se, s jedne strane, radna snaga koja je odbitak od radne snage koja se može neposredno upotrebiti u materijalnoj proizvodnji i, s druge strane, sredstva za rad koja su odbitak od sredstava za rad koja mogu funkcionisati u stvarnom procesu proizvodnje, i koja mogu ulaziti u stvaranje proizvoda (roba) i vrednosti. S druge strane, fond individualne potrošnje potreban za reprodukciju radne snage kulturnih radnika i njihova sredstva za rad, moraju se nadoknađivati iz društvenog proizvoda. Iako je u prirodi stvari da rad kulturnog radnika ne proizvodi neposredno vrednost niti je oplodava, ipak je cena njegovog rada određena troškovima proizvodnje njegove radne snage, koji su iznad prosečnih jer je njegov rad kvalifikovaniji.

»Izvesne usluge, ili upotrebne vrednosti, rezultati izvesnih vrsta delatnosti ili rada... ne ostavljaju za sobom nikakve opipljive rezultate koji bi se razlikovali od njihovih izvrši-

laca... Tako, na primer, usluga koju mi čini pevač zadovoljava moju estetsku potrebu, ali ono u čemu uživam postoji samo u delatnosti nerazlučivoj od samog pevača, i čim se njegov rad, pevanje, završi, prestaje i moje uživanje. Ja uživam u samoj delatnosti — njenoj reverberaciji na moje uho. Ove usluge... mogu same po sebi biti potrebne..., ili to mogu biti usluge koje pružaju samo uživanje. Tu niukoliko ne menja njihovu ekonomsku određenost.«<sup>1)</sup>

Ekonomska određenost kulturnih usluga ogleda se u tome što proizvodnja kulturnih usluga nužno iziskuje troškove, tj. utrošak rada (apstraktnog rada, ljudske proizvodne energije, utrošak radne snage), i utrošak proizvodnih fondova, tj. materijalnih činioca, rada, na osnovu kojih te usluge stiču prometnu vrednost i cenu. Ako se sve to ne spozna, onda na prvi pogled izgleda da je cena kulturnih usluga iracionalni oblik cene, sasvim u protivrečnosti sa pojmom robne cene, jer je po svome pojmu cena jednaka u novcu izraženoj vrednosti neke upotrebne vrednosti, dok je u ceni kulturne usluge cena reducirana na svoju iracionalnu formu pošto predstavlja neku, određenu sumu novca koja se plaća za nešto što ovako ili onako figurira kao korisni učinak, kao delatnost, samo kao upotrebna vrednost, a ne i kao vrednost. »Cena koja bi bila kvalitativno različita od vrednosti jeste apsurdna protivurečnost.«<sup>2)</sup> Cena kulturnih usluga i njena prometna vrednost nije ništa iracionalniji izraz od izraza, recimo, cene bakra i vrednosti bakra. U oba ta različita dela društvene proizvodnje rezultati se uzimaju dvostruko: kao upotrebne vrednosti, i u tom svojstvu one deluju kauzalno, i kao prometne vrednosti, tj. robne vrednosti, kada vodimo računa o tome koliko je njihova izrada stajala utroška rada i sredstava za proizvodnju. Otuda se i ljudski rad u oba ova slučaja javlja kao nešto dvostruko, dvogubo, dvovalentno, kao konkretan rad — koji se odnosi samo na upotrebnu vrednost, i kao apstraktni rad, tj. kao ona čulno nadčulna supstancija, gde važi kao prosto trošenje čovekove radne snage.

Međutim, iako udruženi rad u procesu nastojanja ima za svoju društvenu osnovu predstavljanja rada (tj. usluga kulturnih radnika) u prometnu vrednost, novac, cenu itd., ipak treba reći da ta prometna vrednost, novac ili cena kulturnog rada (usluga), na primer kakve pred-

<sup>1)</sup> Karl Marks, *Teorije o višku vrednosti*, I, Kultura, 1953 (latiničom), str. 381.

<sup>2)</sup> Karl Marks, *Kapital*, III tom, 1948 (ćiril.), str. 295

stave, koncerta i slično, ne iskazuje bilo kakvu samerljivost estetskih vrednosti i humanosti koje se ispoljavaju tom prilikom. U stvarnosti, radi se o tome da su ove cene samo vrednosni odnosi, i da odsustvo samerljivosti estetske vrednosti, kreativnosti, humanosti itd., na jednoj strani, i prometne vrednosti, novca, cene itd., na drugoj strani, nikako ne znači da se i ovi oblici ljudskog rada i njihovi rezultati, ne mogu naći u prometu, tj. tržišnom procesu kao i sve ostale profane robe, i tu sebi pribaviti posebnu društvenu važnost, verifikaciju i valorizaciju — u ekonomskom smislu.

Regulativna cena usluga najrazličitijih kulturnih ustanova, određena je, u principu, kao i kod svake druge, obične robe — vrednošću elementa proizvodnje, radne snage (v) i sredstava za proizvodnju (c).

Da bi se dobila potpuna predstava o regulativnoj ceni u oblasti kulture, treba rečenim elementima pridružiti i neki »normalni« iznos akumulacije, koji zahteva reprodukcija u respektivnim delatnostima, — a tu veličinu objektivno »priznaje« samo tržište u toj oblasti.

Regulativna cena jeste izvedena formula »proizvodnje vrednosti«. Strogo naučno uzev, već je poznat onaj unutrašnji proces koji prometnu vrednost usluge zakonito transformiše u cenu proizvodnje, i dalje, u neki njen izmenjeni, specifični i savremeni istorijski oblik, — na primer, u specifičnu cenu proizvodnje, kao funkciju, izvedenu formulu odnosa samoupravljanja i »proizvodnje vrednosti« u našem ekonomskom sistemu.

Čim se radi o relativno osamostaljenim kulturnim delatnostima i radovima, i o tome da se odnosi samoupravljanja i u tim oblastima društvenog rada prirodno konstituišu kao određujući odnosi proizvodnje, te i kao onaj stvarni, stvaralački uzrok »proizvodnje vrednosti«, odnosno nekog njenog konkretnog istorijskog oblika, nužno se konstituiše i ona regulativna prosečna cena sa svim osnovnim elementima koje srećemo u oblasti materijalne proizvodnje.

Regulativna cena kulturnih usluga određena je prema objektivnim granicama: s jedne strane, kupovnom cenom roba koje ulaze u njenu reprodukciju i sačinjavaju njenu cenu koštanja (obeležimo je sa  $k=c+v$ ) i s druge strane, prosečnom stopom akumulacije obeležimo je sa  $\frac{\Sigma A}{\Sigma (c+v)}$  koja je određena kvantitativnim odnosom između mase akumulacije proizvede-

ne u ukupnoj materijalnoj proizvodnji sem poljoprivrede i veličine proizvodnog fonda društva (»kapitala«), gde spada i proizvodni fond predujmljen u proizvodnju kulturnih usluga. Za cene kulturnih usluga obe ove granice su date veličine i objektivno sačinjavaju regulativnu, normalnu, specifičnu cenu kulturnih usluga.

Formula regulativne cene kulturnih usluga (obeležimo je sa  $Rc$ ) izgleda ovako:

$$Rc = (c + v) + \left( C + V \cdot \frac{\Sigma A}{\Sigma (c + v)} \right)$$

gde je:

$(c + v)$  = cena koštanja date kulturne usluge sastavljena od prenesene utrošene vrednosti sredstava za proizvodnju ( $c$ ), tj. amortizacije osnovnih sredstava i materijalnih troškova i cene rada kulturnih radnika ( $v$ ).

$C + V$  = vrednost sredstava za proizvodnju ( $c$ ) i cene rada ( $v$ ) kulturnih radnika koja su predujmljena a ne samo utrošena u proizvodnju date vrste kulturne usluge;

$\frac{\Sigma A}{\Sigma (c + v)}$  = opšta, prosečna stopa akumulacije ko-

ja predstavlja odnos ukupne društvene akumulacije ( $\Sigma A$ ) prema celokupnom društvenom proizvodnom fondu sem poljoprivrede gde spada i proizvodni fond kulturnih usluga ( $c + v$ ).

Ako pretpostavimo da cena koštanja date kulturne usluge iznosi 20 ( $k=20$ ), od kojih 8 amortizacija i materijalni troškovi ( $c=8$ ), a 12 cena rada kulturnih radnika angažovanih u njenoj proizvodnji ( $v=12$ ), i dalje, da predujmljeni a ne samo utrošeni proizvodni fond („kapital”) u proizvodnju date vrste kulturne usluge iznosi 50, i to:  $38c + 12v$  i da ukupna društvena akumulacija iznosi 65 ( $\Sigma A=65$ ) a celokupni društveni proizvodni fond (»kapital«), gde spada i onaj predujmljen za kulturne usluge, iznosi  $500 = \Sigma(c + v)$ , onda će regulativna cena date kulturne usluge iznositi:

$$Rc = 20k + \left( 38c + 12v \cdot \frac{65 \Sigma A}{500 \Sigma (c + v)} \right) = 26,5$$

Prvi elemenat regulativne cene kulturne usluge je njihova cena koštanja ( $k$ ), koja se sastoji od kupovne cene utrošenih sredstava za rad ( $c$ ) i cene rada kulturnih radnika ( $v$ ). Izlazi da je cena koštanja kulturnih usluga:

$$k = c + v.$$

U našem primeru je pretpostavljeno da je cena koštanja 20 ( $k=20$ ), od kojih 8 amortizacija i materijalni troškovi ( $c=8$ ) a 12 cena rada kulturnih radnika ( $v=12$ ), tako da je cena koštanja:

$$k=8c+12v=20.$$

U cenu koštanja kulturnih usluga kao poseban element ulazi amortizacija osnovnih sredstava i cena potrošnog materijala potrebnog za obavljanje usluge. Sve se to u praksi naziva materijalni troškovi i amortizacija, i oni imaju značajnu visinu u tekućoj ceni kulturnih usluga (u 1968. iznosili su 33,4% od tekuće cene). Neki elementi cene koštanja kulturnih usluga imaju svoju tržišnu cenu kao svaka druga roba, a to je slučaj sa zgradama, opremom, ogrevom, osvetljenjem i drugim elementima materijalnih troškova. Cene koštanja kulturnih usluga mogu da budu različitog nivoa u zavisnosti od kvalifikacione strukture radnika, organizacije rada i opremljenosti rada.

Međutim, proizvodnja kulturne usluge košta više od cene koštanja. »S druge strane, cena koštanja robe nikako nije neka rubrika koja postoji samo u kapitalističkom knjigovodstvu. O-samostaljenje ovog dela vrednosti neprekidno se praktično sprovodi u stvarnoj proizvodnji robe, jer se on putem prometnog procesa iz svog robnog oblika stalno iznova mora opet pretvarati u oblik proizvodnog kapitala; dakle, cena koštanja robe stalno mora nanovo otkupljivati elemente proizvodnje utrošene u njenoj proizvodnji.«<sup>3)</sup> Kategorija cene koštanja nije povezana sa stvaranjem vrednosti ili s procesom oplodavanja vrednosti. Ona čini samo ekvivalent vrednosti utrošen u proizvodnju date usluge. Utrošeni postojani deo vrednosti naknađuje se onim delom vrednosti usluge koji je on sam dodao vrednosti usluge. Prema tome, ovaj element cene koštanja sačinjava njen sastavni deo zato što sredstva za proizvodnju koštaju toliko i toliko.

Asocijacije kulturnih radnika mogu vršiti uštede na troškovima proizvodnje koje proizlaze iz zajedničke primene sredstava za proizvodnju od strane društveno kombinovanog radnika kao i uštede koje potiču iz pojednjinjavanja sredstava za rad i materijala za rad i sl. Ovde treba istaći da neprekidno usavršavanje sredstava za rad, iako povećava vrednost osnovnih sredstava, smanjuje rabaćenje mašinerije i time pojednjinjuje pojedinačnu uslugu, pošto svaka usluga u svojoj ceni reprodukuje alikvotni pređujam sredstava za dati period proizvodnje. Veća trajnost sredstava za rad smanjuje u odgovarajućoj meri

<sup>3)</sup> Isto, str. 4.

cenu radova na njihovim popravkama u meri u kojoj su oni nužni.

»Ali, s druge strane, ovde se razvitak proizvodne snage rada u jednoj grani proizvodnje — na primer, u proizvodnji železa, uglja, mašina, u građevinarstvu itd., koji sa svoje strane opet može biti u vezi sa naprecima u duhovnoj proizvodnji, osobito prirodnih nauka i njihove primene — ispoljava kao uslov za smanjenje vrednosti, a sa tim i troškovi, sredstava za proizvodnju u drugim industrijskim granama... Ovo izlazi samo po sebi, jer roba koja iz jedne industrijske grane izlazi kao proizvod, ulazi opet u drugu kao sredstva za proizvodnju. Njena veća ili manja jeftinoća zavisi od proizvodnosti rada u onoj grani proizvodnje iz koje izlazi kao proizvod, a istovremeno je uslov ne samo za pojednjavaње roba u čiju proizvodnju ulazi kao sredstvo za proizvodnju, nego i za smanjivanje vrednosti postojanog kapitala čijim elementom ona ovde postaje...«<sup>4</sup>

Ova vrsta ekonomije u sredstvima za proizvodnju potiče iz progresivnog razvitka industrije, dakle iz razvitka proizvodne snage rada u granama van kulturnih delatnosti. »Ovaj razvitak proizvodne snage uvek se u poslednjoj liniji svodi na društveni karakter rada pokrenutog na delatnost; na podelu rada u okviru društva; na razvitak duhovnog rada, osobito prirodnih nauka.«<sup>5</sup>) Ono čime se kulturni radnici ovde koriste, jesu prednosti celokupnog sistema društvene podela rada.

Smanjenje cene koštanja ne potiče samo iz ekonomije rada kojim se proizvode sredstva za rad, već i iz ekonomije u primenjivanju samih sredstava za rad, kao na primer koncentracijom radnika i njihovom kooperacijom u velikom razmeru, gde zgrade, instalacije za ogrev i osvetljenje, razna tehnička sredstva itd. staju srazmerno manje za proizvodnju u velikom nego za proizvodnju u malom razmeru. Valjanost materijala za rad koji daje manje otpadaka takođe utiče na smanjenje cene koštanja. Iz svega toga potiče nastojanje kulturnih radnika za ekonomisanje sredstava za proizvodnju. »Da ništa ne propadne ili ne ode u rastur, da se sredstva za proizvodnju utroše samo na način kakav iziskuje sama proizvodnja, zavisi delimično od dresure i obrazovanja radnika, delom od discipline koju kapitalista vrši nad kombinovanim radnicima, a koja postaje izlišna u društvenom stanju u kome radnici rade za sopstveni račun, kao što je

<sup>4</sup>) Isto, str. 51.

<sup>5</sup>) Isto, str. 51

već sada kod najamnine od komada gotovo sasvim izlišna.«<sup>6)</sup>

Konkurencija koja nagoni na što je moguće jevtinije proizvođenje kulturnih usluga čini da se ova ekonomija u primenjivanju sredstava za proizvodnju ispoljava kao funkcija udruženih kulturnih radnika. Kao što robna proizvodnja ima tendenciju da u neposrednoj primeni živi rad svede na potrebni rad i da iskorišćavanjem društvenih snaga rada stalno skraćuje rad potreban za proizvodnju neke usluge, tako ima tendenciju da vrednost primenjenih sredstava za proizvodnju svede na njihov što niži mogući nivo. Cena koštanja kulturnih usluga svodi se na svoj minimum time što se svaki deo rada zahtevanog za njihovu proizvodnju svodi na svoj minimum.

»Uzgred budi rečeno, valja praviti razliku između opšteg rada i zajedničkog rada; jedan i drugi imaju svoju ulogu u procesu proizvodnje, oba prelaze jedan u drugi, ali se i razlikuju. Opšti rad jeste svaki naučni rad, svako otkriće, svaki pronalazak. On je uslovljen, delom kooperacijom sa živim ljudima, delom iskorišćavanjem radova minulih generacija. Zajednički rad ima za pretpostavku neposrednu kooperaciju individua.«<sup>7)</sup>

Onaj deo cene koštanja koji mora da nadoknadi rabaćenje mašina, ulazi u račun više idealno; dokle su god mašine uopšte sposobne za rad, nije važno hoće li on danas ili sutra biti plaćen i zamenjen novcem. Međutim, sa materijalom za rad je drukčije, jer ako se njegova cena popne, može biti nemoguće da se ona nadoknadi iz cene i zbog toga dolazi do kolebanja cena koja mogu da dovedu do velikih sukoba u procesu reprodukcije.

Organski sastav sredstava u oblasti kulture zavisi od tehničkog odnosa primenjene radne snage prema masi primenjenih sredstava za proizvodnju kao i od cene tih sredstava za proizvodnju, i on se uvek posmatra u procentnom odnosu.

Polazna funkcija cene je naknada cene koštanja (C+V) polazne osnove organizacije udruženog rada. To se ostvaruje kao sposobnost cene da osposobi organizaciju udruženog rada za prostu reprodukciju. Sem toga, cena treba da potvrdi društvenu egzistenciju organizacije udruženog rada na taj način što mu privodi odgovarajući deo društvenog viška vrednosti, bolje reći akumulaciju (A). Tako se elementarna struktura cene rastvara, saglasno ekonomskoj funkciji organiza-

<sup>6)</sup> Isto, str. 53.

<sup>7)</sup> Isto, str. 71.

cije udruženog rada, na dva elementa: polaznu cenu koštanja ( $c+v$ ), i kompletirajući —  $A$ . Drugi elemenat,  $A$ , ili akumulacija kompletira cenu, šta više, suštinski je izraz organizacije udruženog rada i ravnopravno nagrađuje minuli i živi rad ( $c+v$ ), svodi odnose između njih na tehničko-ekonomski potrebnu relaciju.

Pored cene koštanja ( $k$ ), kulturna usluga ( $u$ ) sadrži i jedan suvišak preko cene koštanja. Obrazac  $u=k+A$  reducira se samo na  $U=k$ , vrednost usluge=ceni koštanja usluge, ako je  $A=0$ , — slučaj koji na osnovici robne proizvodnje nikad ne nastupa, iako pod naročitim konjunkturama tržišta prodajna cena usluge može pasti na cenu koštanja, pa čak i ispod nje.

Ako se stoga kulturna usluga prodaje, realizuje se jedan suvišak preko njene cene koštanja. Proda li se ispod koštanja, onda se utrošeni sastavni delovi ne mogu potpuno naknaditi iz prodajne cene.

Asocijacije kulturnih radnika koje proizvode kulturne usluge, ne proizvode ove radi njihove upotrebne vrednosti ili radi svoje sopstvene potrošnje već radi njihove prometne vrednosti, upravo radi suviška vrednosti preko vrednosti koja je na proizvodnju usluga utrošena.

Taj suvišak iz cene koštanja predstavlja drugi elemenat regulativne cene.

Drugi elemenat regulativne cene kulturnih usluga je prosečna akumulacija, tj. akumulacija koja otpada na svaki alikvotni deo društvenog proizvodnog fonda ( $C+V$ ), bez obzira na to u kojoj građi proizvodnje ili delatnosti funkcioniše. Osnovno je da taj proizvodni fond, svojim predujmom, dakle veličinom, tehnikom i organizacijom rada koju pokreće, odgovara prosečnim uslovima koji su specifični za datu granu, odnosno delatnost. Obrazac za izračunavanje prosečne akumulacije (obeležimo je sa  $A'$ ) je:

$$A' = C + V \cdot \frac{\Sigma A}{\Sigma (c + v)},$$

gde je:

$C+V$ =ukupan proizvodni fond («kapital») koji je uložen u proizvodnju određene vrste kulturnih usluga;

$$\frac{\Sigma A}{\Sigma (c + v)} = \text{opšta stopa akumulacije.}$$



Uzmimo naš primer gde je u neku delatnost kulture uložen »kapital« od 50 i da je prosečna stopa akumulacije

$$\frac{65 \Sigma A}{500 \Sigma (c + v)} = 0,13 = 13\%. \text{ Onda}$$

će ta kulturna delatnost prisvojiti akumulaciju od:

$$A' = \frac{50 \cdot 13}{100} = \frac{650}{100} = 6,5.$$

Pošto je regulativna cena kulturnih usluga ravna ceni koštanja plus prosečna akumulacija, onda u našem primeru iznosi:

$$Rc = 20 k + 6,5 A' = 26,5.$$

Regulativnu cenu kulturnih usluga možemo razumeti i shvatiti preko formiranja prosečne stope akumulacije. Prosečna akumulacija je njen suštinski, unutrašnji element. Konkurencija između raznih proizvodnih grana i delatnosti tako reguliše ponudu i potražnju za raznim vrstama roba i usluga, da njihove cene osciliraju oko jedne osovine koja ima da obezbedi prosečnu stopu akumulacije. Prosečna akumulacija deluje kao nadmoćna ekonomska prinuda za dizanje opšteg stepena društvene produktivnosti rada, odnosno unutrašnje organske strukture sredstava za proizvodnju i živog rada i sniženje cene koštanja. Kada se radi o tekućoj (tržišnoj) ceni date kulturne usluge, onda je jedan njen deo poznat i predstavlja prosečnu akumulaciju koja je nametnuta spolja, odnosno celokupne akumulacije društva prema celokupnom društvenom proizvodnom fondu. Drugi deo cene koji predstavlja cenu koštanja nije poznat, jer njena veličina zavisi od produktivnosti rada, i ukoliko je produktivnost rada pri proizvodnji date usluge veća, utoliko je njena cena koštanja niža, i obrnuto.

Usled razlike u ceni koštanja različita je i akumulacija koja se tom cenom ostvaruje, tako da usluge sa cenom koštanja nižom od prosečne, ostvaruju višu akumulaciju od prosečne akumulacije, dok one sa cenom koštanja višom od društveno prosečne, ne ostvaruju ni prosečnu akumulaciju. Zato je predmet konkurencije između proizvođača iste vrste kulturnih usluga, njihova cena koštanja. Upravo, napor svih usmeren je da nju snize. Oni koji uspeju u tome mogu da snize i tržišnu cenu i da pri tome ipak ostvaruju ekstra akumulaciju. Ovaj proces je progresivan, jer vodi povećanju proizvodnosti usluga uz istovremeni pad njihovih cena. Neobavešteni, ne shvatajući suštinu stvari, jako se

plaše da će se sniženje cene koštanja vršiti na zakidanju i smanjenjem standarda usluga, do čim to ne dolazi u obzir.

Cene koje nastaju time što se nađe prosek različitih stopa akumulacije različitih oblasti proizvodnje i taj prosek doda cenama koštanja različitih oblasti proizvodnje, jesu regulativne cene. Pretpostavka za njih jeste postojanje opšte stope akumulacije, a za ovu je opet pretpostavka da su stope akumulacije u svakoj posebnoj oblasti proizvodnje već svedene na prosečne stope svaka u svojoj oblasti. Usled različitog organskog sastava sredstava, u različitim granama proizvodnje postoje različite stope akumulacije. Ove različite stope akumulacije konkurencija izjednačuje u jednu opštu stopu akumulacije, koja je prosek svih tih različitih stopa akumulacije. Cena neke usluge, cena koja je jednaka njenoj ceni koštanja plus onaj deo prosečne godišnje akumulacije na vrednost primenjenu u njenoj proizvodnji (ne samo utrošenu u njenu proizvodnju) koja na nju pada srazmerno njenim obrtnim uslovima, jeste njena cena proizvodnje, odnosno regulativna cena.

Kad dakle kulturni radnici prodaju svoje usluge po njihovim regulativnim cenama, oni izvlače novac natrag srazmerno veličini troškova njihove proizvodnje i isteruju odatle akumulaciju srazmerno svojim predujmljenim sredstvima kao prostom alikvotnom delu celokupnih društvenih proizvodnih sredstava. Dometak akumulacije na ovu cenu koštanja nezavisan je od njihove posebne oblasti proizvodnje, on je jednostavni prosek na stopu predujmljenih sredstava.

Robe različitih oblasti proizvodnje prodaju se po tržišnim cenama koje gravitiraju oko njihovih regulativnih cena. Tako regulativna cena predstavlja centar kolebanja za tržišne cene, odnosno ona ih reguliše.

Regulativna cena je unutrašnji zakon cene, dakle vrednosnih odnosa u reprodukciji, na osnovama organizacije udruženog rada. Funkcija regulativne cene jeste da se preko nje reprodukuje organizacija udruženog rada, ali kao društveno-potrebna, kao rastuća potencija proizvodne snage rada. Dva su karakteristična elementa regulativne cene:

— cena koštanja ili prosta reprodukcija organizacije udruženog rada ( $C+V$ ), naravno ne svaka individualna cena koštanja, nego društveno prosečna;

— prisvajanje jedne prosečne mase viška vrednosti po jednoj opštoj stopi koja važi za celinu društvene reprodukcije.

Takva ekonomska struktura regulativne cene proizvodnje čini je predodređenom da posluži kao ekonomska zakonitost na kojoj radnik može da postane neposredno glavni, karakterističan agens ekonomske reprodukcije. Regulativna cena u našim uslovima razlikuje se od cene proizvodnje u kapitalizmu time što otpada eksploatacija rada bar u osnovi, kad radnik postaje društveni funkcioner rada, i pri tom ostaje puni ekonomski značaj cene proizvodnje iz kapitalizma i u našim uslovima, ali sada kao sile koja goni radnika na ekonomisanje sa radom ( $C+V$ ) i korišćenjem viška vrednosti ( $M$ ) kao potencije rada (akumulacije), uz stalnu obavezu da se individualni rad stalno integriše u društvenu reprodukciju. Regulativna cena obuhvata kompleks pozitivnih tendencija, koje se ogledaju u tome što ona omogućava samostalnu egzistenciju organizacije udruženog rada koja se integriše na ovoj opštoj kategoriji sa celinom društvene proizvodnje, pa se taj proces javlja i na strani radnika kao integracija radničkog samoupravljanja. Regulativna cena je kompatibilna radničkom samoupravljanju zato što tempira da kroz prosečan višak vrednosti stvara prosečne ravnopravne ekonomske uslove u razvoju svih proizvodnih snaga koje su potrebne celokupnoj društvenoj reprodukciji.

Regulativna cena sadrži kvalitativno novo društveno značenje i može da se predstavi kao zakon dohotka, zato što je ona antagonistička situacija za radnika karakteristična za kapitalizam — a po kojoj  $V$  uvek mora da proizvodi višak vrednosti po jednoj rastućoj stopi — savladana u društvenoj funkciji radnika na taj način što radnik u formi ličnog dohotka tendira da akceptira ne samo  $V$  već i jedan diferencijal od viška vrednosti. Znači, onaj bitni element na kome počiva cena proizvodnje u kapitalizmu, u izvesnom smislu se prevazilazi, tj. modifikuje u korist sve potpunijeg radnikovog života, a uz radnikovu obavezu da stalno reprodukuje društvenu proizvodnju, svojinu i svoj lični dohodak kroz jedan proces robne proizvodnje.

U raspodeli dohotka udruženi radnik je formalno ovlašćen da veći deo tog dohotka pretvori u lične dohotke. Međutim, dejstvom zakona robne proizvodnje dohodak se ne može samo pretvarati u fond potrošnje, već mora prvenstveno da se pretvara u fond akumulacije, jer ako se dohodak pretvara samo u fond potrošnje, to znači da je udruženi radnik nastavio kontinuitet reprodukcije u starom izdanju, a to dalje znači da će se pojaviti na tržištu s robama koje imaju raniji kvalitet i sa robama koje imaju raniju cenu, i to u situaciji kada su se na tržištu okolnosti promenile, i gde imamo, isto tako, prisustvo roba iste vrste ali boljeg kvaliteta i niže cene.

Regulativna cena kulturnih usluga je samo centar oko kojeg osciliraju tekuće (tržišne) cene i po kojem se u određenom periodu izjednačavaju. Usluga je kategorija robnog oblika i zbog toga ima cenu, koja se, kao tržišna cena kod obične robe, svaki put utvrđuje tražnjom i ponudom, pa je pri tome, pored stalnih kolebanja u svakom datom momentu, isto onako stalno utvrđena i jednoobrazna kao što je i tržišna cena svake robe. Regulativna cena postaje sada stožer osciliranja tržišnih cena roba i usluga proizvedenih na samoupravnoj osnovi i »proizvodnji vrednosti«. Kultura može vući prosečnu akumulaciju — suvišak iznad cene koštanja, samo iz cena usluga koje prodaje na taj način da taj suvišak mora biti ravan razlici između cene roba koje su utrošene za proizvodnju kulturnih usluga i cene za koju su prodale svoje usluge. Čisti je privid da je taj suvišak puki dometak, nominalno povišenje cena kulturnih usluga koje nema osnovu u vrednosti robnog proizvoda društva, zato što proizvodni fond (»kapital«) predumljen u proizvodnji kulturnih usluga ulazi u obrazovanje prosečne stope akumulacije na osnovu koje prisvaja prosečnu akumulaciju, koja otpada na svaki alikvotni deo društvenog »kapitala«, pa i ovog angažovanog u kulturi.

Ilustrujmo to jednim apstraktnim primerom. Pretpostavimo da je celokupni proizvodni fond (»kapital«) koji društvo predumljuje preko godine u proizvodnju materijalnih dobara jednak:

$$360 c + 90 v = 450 \text{ (recimo milijardi dolara).}$$

Ako je višak proizvoda  $m = 90$  milijardi dolara, onda će vrednost društvenog robnog proizvoda ( $N_1$ ), ili što je jedno isto, njegova regulativna cena iznositi u tom slučaju:

$$N_1 = 360 c + 90 v + 90 m = 540$$

Ako nema nikakvog umanjenja ni ličnih dohoda neposrednih proizvođača ( $v$ ), ni viška proizvoda ( $m$ ) za naknadu troškova kulturnih usluga i akumulacije potrebne za njih, onda će se moći čitav višak vrednosti akumulirati, pa će u tom slučaju prosečna stopa akumulacije biti:

$$\frac{90}{450} \cdot 100 = 20\%$$

To znači da se na svakih 100 predumljenih proizvodnih sredstava ostvaruje 20, recimo, milijardi dolara akumulacije, tako da je apsolutni iznos akumulacije od 90 milijardi dolara jednak ukupnoj masi viška vrednosti.

---

Sada ćemo napraviti još jednu pretpostavku, naime, da ukupna cena koštanja svih kulturnih usluga iznosi 50 milijardi dolara (za razliku od cene koštanja pojedinačne kulturne usluge  $k=20$  od predujmljenih 50 milijardi u proizvodnju jedne vrste kulturne usluge kako smo napred pretpostavili).

Kao rezultat toga što ovih 50 milijardi ulazi u formiranje prosečne stope akumulacije imaćemo činjenicu da pored onih 450 milijardi dolara proizvodnih fondova dolazi još 50 milijardi troškova kulturnih usluga koje pro rata svojoj veličini, imaju isti udeo u akumulaciji kao oni. Tako će prosečna stopa akumulacije sada biti:

$$\frac{90}{450 + 50} \cdot 100 = 18\%$$

Sada se višak proizvoda od 90 deli tako da na 450 milijardi proizvodnih fondova dolazi 81 milijarda dolara akumulacije, a na 50 milijardi troškova kulturnih usluga 9 milijardi dolara akumulacije. Dakle, cena po kojoj proizvođači prodaju robu nije više 540 nego 531.

Kada se kulturne usluge koje su koštale 50 milijardi dolara prodaju za 59 milijardi dolara, one se prodaju po svojoj regulativnoj ceni. Ovih 9 milijardi akumulacije sadržanih u regulativnoj ceni kulturnih usluga imaju osnova u vrednosti društvenog robnog proizvoda jer predstavljaju smanjenje od viška vrednosti koji je materijalizovan u materijalnoj proizvodnji, a radnici angažovani u kulturi su ga prisvojili putem svoje regulativne cene. Dodavanje 9 milijardi dolara na ukupnu cenu koštanja kulturnih usluga vrši se u okviru vrednosti društvenog proizvoda. Kao što proizvođači robe realizuju samo akumulaciju koja se već nalazi u vrednosti roba kao višak vrednosti, tako i kulturna delatnost realizuje akumulaciju samo zato što u robnoj ceni, koju realizuje proizvođač, još nije realizovan sav višak vrednosti. Tako regulativna cena kulturnih usluga ne stoji iznad cene roba potrebnih za njihovu reprodukciju stoga što je sama iznad njihove vrednosti, nego što su ove ispod svoje vrednosti.

Troškovi kulturnih usluga ulaze u izravnisanje viška vrednosti, u prosečnu stopu akumulacije, mada ne ulaze direktno nego indirektno u proizvodnju tog viška vrednosti. Zbog toga prosečna stopa akumulacije, — koju sad možemo ovako predstaviti već upotrebljenim simbolima:

$$A^1 = \frac{\Sigma A}{K + k},$$

gde su:

$A^1$  = prosečna stopa akumulacije,

$K$  = celokupni proizvodni kapital,

$k$  = cena koštanja svih kulturnih usluga,

— već sadrži u sebi odbitak od viška vrednosti koji prisvaja kulturna delatnost, dakle odbitak od akumulacije proizvodnih delatnosti. Izlazi da je manja stopa akumulacije proizvodnih delatnosti ukoliko su veći troškovi kulturnih usluga prema proizvodnom »kapitalu«, i obratno. U dopunskom izjednačavanju akumulacije usled mešanja troškova kulturnih usluga pokazalo se da u cenu kulturnih usluga ne ulazi neki dodatak kao dometak na njihovu cenu koštanja kojim one dobijaju prosečnu akumulaciju, jer ista proizlazi iz vrednosti robnog proizvoda i jednaka je onom delu koji proizvođači nisu uračunali u prodajnu cenu robe, nego su ga iz nje izostavili.

Ovim je ukazano na teorijsko objašnjenje ekonomskog osnova i obima akumulacije koji se ostvaruje dejstvom regulativne cene u oblasti kulturnih usluga.

Dakle, iako rad kulturnih radnika ne stvara ni vrednost ni višak vrednosti troškovi kulturnih usluga ostvaruju akumulaciju, i to prosečnu godišnju akumulaciju kao i dohodak — vrednost koja funkcioniše u raznim granama proizvodnje. Kad bi troškovi proizvodnje kulturnih usluga donosili veću procentualnu stopu akumulacije od ostalih grana, tada bi se njihov deo prelio u troškove proizvodnje kulturnih usluga. Kad bi donosili nižu prosečnu akumulaciju, došlo bi do obrnutog procesa.

Troškovi kulturnih usluga umanjuju proizvodni fond i akumulaciju radnika u materijalnoj proizvodnji i zato oni gledaju da ove troškove ograniče na minimum, upravo kao i svoje troškove na sredstva za proizvodnju.

U dosadašnjem izlaganju išli smo za tim da ukazemo na zakonitost učešća troškova kulturnih usluga u raspodeli celokupne društvene akumulacije stvorene u materijalnoj proizvodnji. Međutim, sada treba da vidimo kako se troškovi kulturnih usluga kao njihovo koštanje ( $k$ ) naknađuju iz vrednosti celokupnog društvenog proizvoda.

Da bismo to sagledali, nužno je kulturne usluge podeliti na posredne i neposredne. Naime, pošto nivo neto ličnih dohodaka u nas još ne može biti osnova za ekonomsku emancipaciju kulture, to se kao nužna pokazuje funkcija fondova ili zajednica za kulturu, iako principi na kojima se

oni konstituišu mogu da deluju kao limitirajući faktor uvođenja ekonomskih cena u oblasti kulture. Zato u našoj praksi radnici iz neto ličnog dohotka plaćaju jedan deo cena kulturnih usluga u obliku cena ulaznica (na primer, za pozorište, koncerte i sl.), kao i čitave cene za usluge radničkih i narodnih univerziteta i RTV stanica i sl., dok se iz fondova plaća drugi, i to — veći deo cene kulturne usluge. Iz ovoga proizlazi mogućnost da se kod nas formiraju dva dela cena kulturnih usluga, koje se među sobom razlikuju kako po izvorima sredstava za njihovo formiranje tako i po različitim mogućnostima da vrše ekonomsku funkciju. Onaj prvi deo možemo nazvati neposrednim (obeležimo ih sa  $k_1$ ), pošto se neposredno formira u odnosu između radnika kao korisnika kulturne usluge i kulturne ustanove kao proizvođača usluga, a onaj drugi posrednim (obeležimo ih sa  $k_2$ ), pošto u njegovom formiranju između radnika kao korisnika i kulturne ustanove posreduje fond, odnosno interesna zajednica. Ti različiti izvori iz kojih se plaćaju kulturne usluge utiču na to da se takozvani neposredni deo cene pretežno formira na ekonomskoj, robnoj i samoupravnoj logici, dok se posredni deo cene formira, u velikoj meri na vanekonomske, antirobnoj, administrativnoj i birokratskoj logici.

Ovaj takozvani neposredni deo cene kulturnih usluga obezbeđuje delovanje progresivne ekonomske logike u oblasti kulture. On predstavlja neposredan odnos motivisan ekonomskim interesom i ekonomskom prinudom između onoga ko plaća deo cene i koristi uslugu i onoga ko kulturnu uslugu daje, a to čini progresivan kvalitet u radu, organizaciji i razvitku kulture.

Važno je pokazati kako se ove posredne kulturne usluge, tj. njihove cene koštanja ( $k_2$ ) naknađuju iz vrednosti celokupnog društvenog proizvoda, i to onog njegovog dela koji predstavlja višak vrednosti, dok je naknađivanje neposrednih usluga ( $k_1$ ) iz ličnih dohodaka ( $v$ ) jasno, pošto se vrši neposrednim plaćanjem radnika iz njihovog neto ličnog dohotka.

Pretpostavimo da je celokupni društveni proizvod iz našeg primera i dalje:

$$360c + 90v + 90m = 540.$$

Pretpostavimo, dalje, da neposredni proizvođač nadoknađuje cenu koštanja posrednih kulturnih usluga ( $k_2$ ) u visini od 25 milijardi dolara na taj način što će tih 25 milijardi dolara dodati na stvarnu cenu proizvodnje, odnosno regulativnu cenu, pa će robu prodavati po  $540 + 25$  ravno 565 milijardi dolara, umesto 540 milijardi dolara.

Po ovoj pretpostavci, potrošači su dobili robe u ukupnoj vrednosti od 565, — uz industrijske robne proizvode u vrednosti od 540, oni su dobili i posredne kulturne usluge čija se vrednost izražava troškovima od 25 milijardi dolara. Ono što izričito kaže ovaj primer, može poslužiti kao ilustracija teze da se u definiciji proizvodnog rada kao rada koji ulazi u proizvodnju robe, pod robom ima podrazumevati svaka upotrebna vrednost koja je dobila oblik robe, dakle ne samo materijalna upotrebna vrednost već i neposredni korisni učinak rada kao delatnosti.

Ako pretpostavlja potvrdu takve teze, ovaj primer protivreči opštem zakonu da nijedan trošak kulturnih usluga ne dodaje robi nikakvu vrednost. Dosledno tom zakonu, svaki se takav trošak mora naknaditi iz viška vrednosti, a ne iz nekog dometka na vrednost robe; on faktički nije nikakav dometak na vrednost, već je odbitak od viška vrednosti, koji je stvoren proizvodnim radom.

Međutim, ova protivrečnost je samo formalna, jer primer svojom suštinom ne izražava ono što izgleda da formalno kazuje. Ako uzmemo da je celokupni društveni proizvod  $360c + 90v + 90m = 540$ , recimo, milijardi dolara, onda on svojim naturalnim sastavom mora pokriti sve društvene potrebe za materijalnim proizvodima; industrijskim proizvođačima on mora dati sredstva za proizvodnju, kulturnim i drugim delatnostima mora dati materijalne elemente njenih troškova, a proizvodnim i svim drugim radnicima on mora dati potrebne predmete potrošnje. Ako pretpostavimo da je taj proizvod konglomerat od 540 fizičkih jedinica raznovrsnih proizvoda, i ako je za nepromenjeni obim proizvodnje potrebno 360 jedinica koje služe kao sredstva za proizvodnju, dok je 90 jedinica potrebno za reprodukciju radne snage neposrednih proizvođača, onda je očigledno da se materijalni elementi posrednih troškova kulturnih usluga ( $k_2$ ) mogu podmiriti samo iz preostalih 90 jedinica ukupnog proizvoda, dakle samo iz viška proizvoda.

No, pitanje je kako će se izvršiti ova podela viška vrednosti između neposrednih proizvođača i posrednih kulturnih usluga. Odgovor se nalazi u tome da neposredni proizvođači izdvajaju iz viška vrednosti 25 jedinica na ime naknade posrednih troškova kulturnih usluga. Posle tog izdvajanja opšta stopa akumulacije će biti:

$$A_1 = \frac{90A - 25k_2}{450K + 25k_1 + 25k_2} = 13\%$$

Višak vrednosti koji posle odbijanja posrednih troškova kulturnih usluga iznosi  $90 - 25 = 65$  time



se raspodeljuje na 58,5 na ime akumulacije proizvođača i na 6,5 na ime akumulacije za troškove kulturnih usluga. Regulatorna cena celokupnog robnog proizvoda društva time se modifikuje i postaje:

$$360 + 90 + 58,5 + 6,5 + 25 = 540.$$

Kada je proizvođač proizvod od 540 jedinica prodao za 565, on je, dodajući vrednosti proizvoda posredne troškove kulturnih usluga, faktički nametnuo sam sebi svojevrsan posredni porez. Jer ako ne želi da smanji obim proizvodnje, zbog ovog »poreza«, on mora svaku jedinicu proizvoda platiti višom cenom. Tako, na sredstva za proizvodnju i reprodukciju proizvodnih radnika koja su pre iznosila  $360 + 90 = 450$ , recimo, milijardi dolara, on sad mora platiti 471 milijardu dolara. Po toj novoj ceni on mora računati i materijalne elemente svog dohotka (»profita«), odnosno onaj deo viška vrednosti koji mu pripada srazmerno veličini njegovog proizvodnog fonda (»kapitala«).

Zbog toga, kao što je samo privid da je akumulacija na troškove kulturnih usluga puki dometak, nominalno povišenje cene roba iznad njihove vrednosti, isto je tako samo prividno i ovo dometanje posrednih troškova kulturnih usluga od 25 na vrednost ukupnog društvenog proizvoda od 540. Jer ovaj se nominalni dometak na vrednost, u krajnjem rezultatu ipak pokazao kao stvarni odbitak od vrednosti, odnosno od onog dela vrednosti koji je jednak višku vrednosti.

Uostalom, ta pojava koja je ovde ilustrovana akumulacijom i troškovima kulturnih usluga ima opštu važnost. Ona u svojoj suštini nije ništa drugo nego samo specifičan izraz prirodne nužnosti da se svi nosioci korisnih delatnosti u društvenim razmerama moraju na ovaj ili onaj način uključiti u raspodelu materijalnih proizvoda koji su im potrebni bilo za podmirenje životnih potreba, bilo za vršenje delatnosti kojom se bave kao članovi društvene podele rada.

# UNIVERZALNA CIVILIZACIJA

---

Problem o kome ćemo ovde govoriti zajednički je kako nacijama sa veoma razvijenom industrijom i starom nacionalnom državom, tako i nacijama koje su nedavno stekle nezavisnost i tek počele ekonomski da se razvijaju. On se sastoji u sledećem:

Posmatrano kao jedinstveno telo, čovečanstvo ulazi u planetarnu civilizaciju koja u isti mah predstavlja džinovski napredak za sve i postavlja strahovito težak zadatak očuvanja kulturnog nasleđa i njegovog prilagođavanja tom novom okviru. Svi mi — u različitom stepenu i na različite načine — osećamo napetost između nužnosti tog ulaženja u planetarnu civilizaciju i tog napretka, s jedne, i zahteva za očuvanjem naših kulturnih baština, s druge strane. Odmah želim da kažem da moje razmišljanje ne proizlazi ni iz kakvog prezira prema modernoj univerzalnoj civilizaciji: problem se javlja upravo zato što trpimo pritisak dveju divergentnih ali podjednako imperativnih nužnosti.

## 1.

Kako tačno da opišemo tu univerzalnu svetsku civilizaciju? Odveć olako je rečeno da je to tehnička civilizacija. Međutim, u njoj tehnika ne predstavlja najvažniju i osnovnu činjenicu; izvor iz koga se tehnika širi jeste sam naučni duh; on najpre ujedinjuje čovečanstvo na veoma apstraktnom, čisto racionalnom nivou, i na toj osnovi daje ljudskoj civilizaciji njen univerzalni karakter.

Treba imati na umu da nauka, ako je ona grčka po svome poreklu, a zatim evropska sa Galilejem, Dekartom, Njutnom, itd., tu moć okupljanja ljudske vrste ne razvija zato što je grčka i evropska, već stoga što je svojina svih ljudi; ona ispoljava jednu vrstu zakonitog jedinstva koje određuje sva druga obeležja te civilizacije. Onda kada Paskal piše: »svekoliko čovečanstvo možemo videti kao samo jednog čoveka koji ne prestano uči i seća se«, njegov iskaz jednostavno znači to da je, suočen sa jednim geometrijskim

ili eksperimentalnim dokazom, svaki čovek kadar da zaključuje na isti način ukoliko je prethodno stekao potrebna znanja. Prema tome, čisto apstraktno, racionalno jedinstvo ljudske vrste povlači za sobom sva druga ispoljavanja moderne civilizacije.

Na drugo mesto stavićemo, razume se, razvoj raznih tehnika. Taj razvoj shvata se kao preporod skupina tradicionalnih oruđa polazeći od konsekvenci i primena te jedine nauke. Te skupine oruđa, koje pripadaju prvobitnom kulturnom fondu čovečanstva, same po sebi imaju veoma veliku inerciju; prepuštene sebi samima, one pokazuju težnju da se »talože« u tradiciju koju ništa ne može ugroziti; skupina oruđa se ne menja usled unutrašnje evolucije, već pod uticajem naučnih saznanja; misao preobražava oruđa i pretvara ih u mašine. Ovde dotičemo pitanje drugog izvora univerzalnosti: čovečanstvo se razvija u prirodi kao veštačko biće, to jest kao biće koje sve svoje odnose sa prirodom stvara pomoću skupine oruđa koja se neprestano preobražava pod uticajem naučnih saznanja; čovek je neka vrsta univerzalne veštačke tvorine; u tom smislu može se reći da ni tehnike, kao potpuno menjanje skupina tradicionalnih oruđa polazeći od primenjene nauke, nemaju svoju domovinu. Čak i ako je ovoj ili onoj naciji, ovoj ili onoj kulturi moguće pripisati pronalazak alfabetskog pisma, štamparije, parne mašine, itd., svaki pronalazak *de iure* pripada čovečanstvu. Pre ili posle, on stvara ireversibilnu situaciju za sve; njegovo širenje može biti usporeno, ali ne može biti apsolutno sprečeno. Tako smo suočeni sa stvarnom univerzalnošću čovečanstva: čim je neki pronalazak ostvaren negde u svetu, on je predodređen da svuda bude prihvaćen. Revolucije u tehnici se zbrajaju, i zato što se zbrajaju one izmiču kulturnoj zatvorenosti. Možemo reći da postoji jedna jedina svetska tehnika, iako je na pojedinim tačkama zemljine kugle ona manje razvijena nego na nekim drugim tačkama. Upravo zato, onda kada nacionalne ili nacionalističke revolucije izvedu jedan narod na put modernizacije, one ga u isti mah usmeravaju prema njegovom uklapanju u svet; čak i ako je — o tome ćemo malo kasnije govoriti — pokretač tih kretanja nacionalne ili nacionalističke prirode, on predstavlja činilac koji potpomaže opštenje sa drugim narodima utoliko što je on činilac koji pomaže industrijalizaciju, a ova dovodi do sudelovanja u jednoj tehničkoj civilizaciji. Zahvaljujući tom fenomenu širenja tehnike u svetu, mi danas možemo da imamo svetsku svest i, ako tako mogu da kažem, možemo živo da osećamo kako je zemlja okrugla.

Na treće mesto stavio bih ono što oprezno nazivam »postojanje racionalne politike«; ne pot-

cenjujem, razume se, važnost političkih poredaka, ali može se reći da se kroz poznatu raznolikost političkih poredaka razvija jedno jedino iskustvo čovečanstva, i čak jedna jedina tehnika politike. Moderna država ima, kao država, prepoznatljivu univerzalnu strukturu. Prvi filozof koji je o toj formi univerzalnosti razmišljao bio je Hegel; u svojim *Principima filozofije prava* on je prvi pokazao da jedan od vidova čovekove racionalnosti, i u isti mah jedan od vidova njegove univerzalnosti, predstavlja razvoj države koja se oslanja na određeno pravo i razvija mogućnosti njegovog izvršavanja u obliku određenog upravljanja. Čak i ako žustro kritikujemo birokratiju i tehnokratiju, naša kritika pogađa samo patološku formu svojstvenu racionalnom fenomenu koji dovodimo u red. Verovatno treba ići čak i dalje: može se reći ne samo da postoji jedno jedino iskustvo čovečanstva, već i da svi poreci prevaljuju izvestan put koji im je zajednički; čim pređu izvesne etape na putu prema blagostanju, obrazovanju i kulturi, svi oni neizbežno evoluiraju od autokratske prema demokratskoj formi; svi oni nastoje da postignu ravnotežu između nužnosti usredsređivanja, pa čak i personalizovanja moći — kako bi omogućili donošenje odluka, i nužnosti organizovanja diskusije — da bi što je moguće većem broju ljudi omogućili da učestvuju u donošenju odluka. Ali, želim da se vratim na onu vrstu racionalizacije moći koju upravljanje predstavlja, jer politička filozofija nema običaj da razmišlja o tom fenomenu. Međutim, to je činilac racionalizacije istorije, čija se važnost ne može potcenjivati; možemo čak reći da smo suočeni sa državom, sa modernom državom, onda kada vidimo da su nosioci političke moći kadri da stvore javnu službu, jedno telo sastavljeno od službenika koji pripremaju odluke i izvršavaju ih a da pri tom sami nisu odgovorni za donošenje političke odluke. To predstavlja racionalni vid politike koji sada važi za apsolutno sve narode sveta, tako da on predstavlja jedan od najpresudnijih kriterijuma na osnovu kojih se utvrđuje da li je jedna država stupila na svetsku pozornicu.

Na četvrtom mestu možemo se usuditi da govorimo o postojanju univerzalne racionalne ekonomije. O njoj, bez sumnje, treba govoriti još opreznije nego o prethodnom fenomenu, zbog presudne važnosti koju ekonomski poreci imaju kao takvi. Ipak, ono što se događa iza tog proscenjuma veoma je značajno. S one strane poznatih i velikih suprotnosti razvijaju se ekonomske tehnike doista univerzalnog karaktera; proračunavanja u vezi sa privremenim situacijama, tehnike regulisanja tržišta, planovi na osnovu kojih se vrše predviđanja i donose odluke, sadrže nešto slično i pored suprotnosti između

kapitalizma i autoritarnog socijalizma. Može se govoriti o međunarodnoj ekonomskoj nauci i tehnici, integrisanim u različite svrsishodne ekonomske aktivnosti, koje u isti mah, htelo se to ili ne, stvaraju fenomene konvergencije, čije posledice doista izgledaju neizbežne. Ta konvergencija posledica je toga što na ekonomiju, kao i na politiku, utiču humanističke nauke, koje su po svojoj biti internacionalne. Univerzalnost koja potiče iz nauke i ima naučno obeležje, na posletku uvodi racionalnost u sve tehnike koje ljudi koriste.

Najzad, može se reći da se širom sveta razvija jedan isto tako univerzalan način života (on se, na primer, ispoljava kroz neizbežnu uniformizaciju stanova, odeće — svuda se nosi isti sako); ta pojava predstavlja posledicu okolnosti da su tehnike racionalizovale i same načine života. One ne predstavljaju samo tehnike proizvodnje, već i tehnike prevoza, odnosa među ljudima, korišćenja blagostanja, korišćenja slobodnog vremena, informisanja; moglo bi se govoriti o tehnikama svojstvenim elementarnoj kulturi i, još određenije, potrošačkoj kulturi; prema tome, postoji svetska potrošačka kultura koja razvija univerzalni način života.

## 2.

E sad, šta znači ta svetska civilizacija? Njeno značenje je vrlo neodređeno, i usled tog njenog dvojakog smisla javlja se problem koji ovde obrađujemo. S jedne strane, možemo reći da ona predstavlja istinski napredak; ali potrebno je i dobro definisati taj termin. O napretku se može govoriti onda kada su ispunjena dva uslova: s jedne strane mora se otkriti fenomen nagomilavanja, a s druge, fenomen poboljšavanja. Prvi se lakše može uočiti, mada su njegove granice neodređene. Rado bih rekao da se o napretku može govoriti svuda gde se može uočiti fenomen »taloženja« skupina oruđa o kome smo maločas govorili. Međutim, izraz »skupina oruđa« tada treba uzeti u izvanredno širokom smislu, koji pokriva u isti mah čisto tehničku oblast instrumenata i mašina; čitav skup organizovanih posredovanja stavljenih u službu nauke, politike, ekonomije; čak i načini života, i sredstva koja se koriste u slobodnom vremenu, spadaju u ovom smislu u skupinu oruđa.

To preobražavanje postojećih sredstava u nova sredstva predstavlja fenomen nagomilavanja i zbog toga, uostalom, i postoji ljudska istorija; ona postoji, razume se, i zbog mnogih drugih razloga, ali ireversibilni karakter te istorije u dobroj je meri posledica okolnosti da mi radimo kao »na kraju« skupine oruđa; tu se ništa ne gubi, sve se zbraja, i to predstavlja najvažniju

pojavu. Ta pojava može se otkriti u oblastima koje su na izgled veoma udaljene od čiste tehnike. Tako nesrećni eksperimenti i politički neuspesi tvore jedno iskustvo koje, za sve ljude zajedno, postaje slično skupini oruđa. Mogućno je, na primer, da neke tehnike nasilnog plan-skog rukovođenja ekonomskim razvojem na selu, pomažu drugim planerima da ne počine opet iste greške, bar ako se drže racionalnog puta. Tako se javlja fenomen ispravljanja, ekonomičnog korišćenja sredstava, koji predstavlja jedan od najupečatljivijih vidova napretka.

Ali, ne može se bilo kakvo nagomilavanje proglasiti za napredak. Potrebno je da taj razvoj predstavlja poboljšanje u raznim pravcima. Međutim, čini da ta univerzalizacija sama po sebi predstavlja jednu tekovinu; dolaženje do saznanja o tome da postoji jedno jedino čovečanstvo, predstavlja samo po sebi nešto pozitivno; moglo bi se reći da kroz sve te pojave već dolazi do izvesnog priznavanja čoveka od strane čoveka; uspostavljanje sve većeg broja veza među ljudima pretvara čovečanstvo u sve gušći i gušći splet veza koje u sve većoj meri zavise jedne od drugih, a sve nacije i sve društvene grupe u jedinstveno čovečanstvo koje razvija svoje iskustvo. Moglo bi se čak reći da nas opasnost od nuklearnog rata nagoni da postanemo još svesniji tog jedinstva ljudske vrste, pošto prvi put u istoriji možemo da osetimo da smo svi zajedno ugroženi.

Univerzalna civilizacija je, s jedne strane, nešto pozitivno, zato što u njoj razna elementarna dobra postaju dostupna širokim masama; nika-kva kritika tehnike neće moći da neutrališe apsolutno pozitivnu korist koja je rezultat oslobađanja od oskudice i činjenice da blagostanje postaje dostupno masama; čovečanstvo je do sada živelo u neku ruku preko svojih »puno-moćnika«, bilo kroz nekoliko odabranih civilizacija bilo kroz nekoliko grupa društvenih elita; od pre blizu dva veka — u Evropi, a od polovine ovoga veka — kada su u pitanju ogromne ljudske mase Azije, Afrike i Južne Amerike, naziremo mogućnost da elementarno blagostanje postane dostupno masama.

Osim toga, ta svetska civilizacija predstavlja nešto pozitivno i zbog izvesne promene u stavu čovečanstva uzetog u celini prema njegovoj sopstvenoj istoriji: svekoliko čovečanstvo podnosilo je svoj položaj kao strašnu sudbinu; takav je verovatno još slučaj sa većim delom čovečanstva. Međutim, okolnost da izvesne vrednosti — na primer ljudsko dostojanstvo i nezavisnost — postaju svojina širokih masa, predstavlja apsolutno ireversibilnu pojavu, koja je sama po sebi nešto pozitivno. Vidimo kako se na svetskoj pozornici pojavljuju široke ma-

se do sada nemih i potlačenih ljudi; može se reći da ljudi u sve većem broju postaju svesni toga da stvaraju svoju istoriju, da stvaraju istoriju; kada je reč o tim ljudima, može se govoriti o tome da oni doista postaju »punoletni«.

Najzad, uopšte ne osećam prezir prema onome što sam maločas nazvao »potrošačka kultura« i od čega svi mi imamo koristi. Izvesno je da sve veći broj ljudi danas stiže tu elementarnu kulturu, čiji najznačajniji vid predstavljaju borba protiv nepismenosti i razvijanje sredstava za osnovnu potrošnju i kulturu. Dok je sve do pre nekoliko decenija samo mali deo čovečanstva znao tek da čita, danas možemo da predvidimo da će kroz nekoliko decenija celokupno čovečanstvo prekoračiti prag početne elementarne kulture. Po mom mišljenju, to je pozitivno.

S druge strane, međutim, mora se priznati da taj isti razvoj pokazuje i suprotno obeležje. Fenomen univerzalizacije ne predstavlja samo uzdizanje čovečanstva, već i jednu vrstu suptilnog razaranja, ne samo tradicionalnih kultura — što možda ne bi predstavljalo nepopravivo zlo — već i onoga što ću privremeno, pre nego što o tome detaljnije ne iznesem svoje stavove, nazvati stvaralačkim jezgrom velikih civilizacija, velikih kultura, — dakle razaranja onog jezgra polazeći od koga tumačimo život, i koje unapred nazivam »etičko i mitsko jezgro čovečanstva«. Sukob potiče otuda; mi dobro osećamo da ta svetska civilizacija u isti mah načinje ili nagriza kulturni fond koji je stvorio velike civilizacije prošlosti. Pored njenih drugih uznemiravajućih posledica, ta opasnost izražava se i širenjem, pred našim očima, civilizacije bofla, koja predstavlja jadnu nadoknadu za ono što sam maločas nazvao elementarnom kulturom. Svuda u svetu srećemo iste rdave filmove, iste automete za zabavu, iste očajno ružne predmete od plastičnih masa ili aluminijuma, isto izvištoperavanje jezika koje propaganda vrši, itd...; sve se zbiva kao da se čovečanstvo, stičući masovno primarnu potrošačku kulturu, isto tako masovno zaustavilo na nivou potkulture. Tako dolazimo do krucijalnog problema sa kojim se suočavaju narodi koji izlaze iz zaostalosti: treba li odbaciti staru kulturnu prošlost koja je predstavljala razlog postojanja jednog naroda, zato da bi se krenulo putem modernizacije? Ovaj problem često se postavlja u vidu jedne dileme ili čak jednog začaranog kruga; doista, borba protiv kolonijalnih sila i oslobodilački rat mogli su biti vođeni samo kroz zahtev za posedomanjem osobene ličnosti; jer, ta borba nije bila motivisana samo ekonomskom eksploatacijom već i jednim dubljim razlogom — željom za menjanjem ličnosti stvorene u kolonijalnoj eri. Prema tome, trebalo je najpre ponovo otkriti tu dubinsku ličnost i ponovo je čvrsto ve-

zati za prošlost, kako bi se nacionalni zahtev za osobenom ličnošću hranio njenim sokovima. Otuda paradoksalna situacija: s jedne strane, potrebno je ponovo pustiti koren u svoju prošlost, ponovo stvoriti dušu naroda i suprotstaviti taj duhovni i kulturni zahtev kolonizatorovoj ličnosti, dok je, s druge strane, da bi se ušlo u modernu civilizaciju, potrebno ući u naučnu, tehničku i političku racionalnost, koja dosta često zahteva bezuslovno odricanje od čitave jedne kulturne prošlosti. Činjenica je da svaka kultura nije u stanju da podnese i asimiluje sudar sa svetskom civilizacijom. Evo u čemu je paradoks: kako se modernizovati i vratiti izvorima? Kako probuditi staru usnulu kulturu i ući u univerzalnu civilizaciju?

Međutim, kao što sam to nagovestio na početku ovoga rada, sa tim istim paradoksom sukobljavaju se nacije koje su izvršile industrijalizaciju i odavno ostvarile svoju političku nezavisnost pomoću jedne stare političke moći. Doista, susret sa drugim kulturnim tradicijama predstavlja ozbiljnu i u izvesnom smislu potpuno novu probu za evropsku kulturu. Okolnost da je evropska kultura dugo bila izvorište univerzalne civilizacije, održavala je iluziju da evropska kultura predstavlja, *de facto* i *de iure*, univerzalnu kulturu. Izgledalo je da prednost stečena u odnosu na druge civilizacije pruža eksperimentalnu potvrdu tog postulata; štaviše, sam susret sa drugim kulturnim tradicijama predstavljao je plod te prednosti i, još šire gledano, plod same zapadnjačke nauke. Nije li Evropa izmislila, u njihovom isključivo naučnom vidu, istoriju, geografiju, etnografiju, sociologiju? Ali, taj susret sa drugim kulturnim tradicijama predstavljao je za našu kulturu isto toliko i ogromnu probu iz koje još nismo izvukli sve konsekvence.

Nije lako ostati ono što smo i biti tolerantan prema drugim civilizacijama; otkrivanje mnoštva kultura nikada ne predstavlja bezopasnu aktivnost, — makar se ona odvijala kroz izvesnu naučnu neutralnost, ili u radoznalosti i oduševljenju za najudaljenije civilizacije, pa čak i u nostalgiji za prohujalom prošlošću ili kroz san o nevinosti i podmlađivanju; razočaranjem prožeta ravnodušnost prema našoj sopstvenoj prošlosti, pa čak i mržnja prema nama samima, koji mogu da pothranjuju taj egzotizam, dosta dobro otkrivaju prirodu suptilne opasnosti koja nam pretili. U trenutku kada otkrivamo da postoje mnoge kulture, a ne jedna kultura, pa prema tome i u trenutku u kome priznajemo da je došao kraj jednoj vrsti kulturnog monopola, iluzornog ili stvarnog, pretili nam opasnost da će nas naše sopstveno otkriće uništiti; iznenada postaje moguće da postoje još samo *drugi*, da mi sami budemo neko drugi među drugima; pošto su svako značenje i svaki cilj iščezli, postaje



mogućno šetati kroz civilizacije kao kroz razvaline ili tragove nečega; čitavo čovečanstvo postaje jedna vrsta imaginarnog muzeja: kuda ćemo na vikend ove sedmice? — da posetimo ruševine Angkora, ili da prošetamo po Tivoliju u Kopenhagenu? Sasvim dobro možemo da zamislimo vreme koje je blizu i u kome će bilo koji čovek srednjeg imovnog stanja moći neprestano da ide iz jedne zemlje u drugu i doživljava svoju sopstvenu smrt u vidu beskonačnog besciljnog putovanja. Na toj krajnjoj tački, trijumf potrošačke kulture, svuda istovetne i potpuno anonimne, predstavljao bi nulti stepen stvaralačke kulture; bio bi to skepticizam koji bi zahvatio čitavu našu planetu, apsolutni nihilizam u trijumfu blagostanja. Treba priznati da je ova opasnost bar jednaka opasnosti od atomskog uništenja, a možda i verovatnija od nje.

### 3.

Ovo kontrastima ispunjeno razmišljanje navodi me da postavim sledeća pitanja:

- 1) Šta predstavlja stvaralačko jezgro jedne civilizacije?
- 2) Pod kojim uslovima to stvaranje može i dalje da se odvija?
- 3) Kako je mogućan susret različitih kultura?

*Prvo pitanje* pružiće mi priliku da analiziram ono što sam, kratkoće radi, nazvao »etičko-mitskim jezgrom jedne kulture«. Nije lako dobro shvatiti šta se želi reći onda kada se kultura definiše kao kompleks vrednosti ili, ako hoćete, ocenâ; mi odveć brzo postajemo skloni da tražimo njen smisao na jednom odveć racionalnom ili odveć svesnom nivou, na primer polazeći od jedne pisane književnosti, jedne elaborirane misli ili, u evropskoj tradiciji, u filozofiji. Te vrednosti koje su svojstvene jednom narodu, koje ga kao narod konstituišu, moramo nastojati da otkrijemo na mnogo većoj dubini. Onda kada filozof elaborira jedan moral, on se predaje radu izrazito refleksivnog karaktera; on zapravo ne konstituiše moral, već odražava onaj moral koji spontano postoji u narodu. Vrednosti o kojima ovde govorimo počivaju u konkretnim stavovima pred životom, utoliko što one obrazuju jedan sistem i što ih uticajni i odgovorni ljudi ne stavljaju na radikalni način pod znak pitanja. Među tim stavovima ovde nas najviše zanimaju oni koji se tiču same tradicije, promene ponašanja prema sugrađanima i strancima, a još više nas zanima način služenja skupinama raspoloživih oruđa. Rekli smo već, naime, da skupina oruđa predstavlja skup svih sredstava; prema tome, možemo je odmah suprotstaviti vrednosti, utoliko što vrednost predstavlja skup svih ci-

ljeva. Doista, valorizujući stavovi u krajnjoj liniji odlučuju o tome kakav će smisao imati same skupine oruđa; u svojim *Tužnim tropima* Levi-Stros (Lévi-Strauss) analizira ponašanje jedne etničke grupe koja, naglo suočena sa skupinom oruđa koja se koristi u civilizovanim zajednicama, nije u stanju da je usvoji — ne zbog nedostatka umešnosti u doslovnom smislu te reči, već zato što osnovno shvatanje vremena, prostora i odnosa među ljudima ne dopušta njenim pripadnicima da pridaju bilo kakvu vrednost produktivnosti, blagostanju i nagomilavanju sredstava; svom snagom svoga osnovnog izbora oni se opiru uvođenju tih sredstava u njihov način života. Prihvatljiva je pretpostavka da su, polazeći od potpuno statičkog shvatanja vremena i istorije, čitave civilizacije tako uništile sopstvenu sposobnost izmišljanja novih oruđa. Šul (Schull) je nedavno pokazao da je razvoj grčke tehnike kočilo samo shvatanje vremena i istorije koje nije sadržavalo pozitivnu ocenu samog napretka. Bogato tržište robova samo po sebi ne predstavlja čisto tehničko objašnjenje, jer gola činjenica da se raspolagalo robovima treba, pored toga, i da bude valorizovana na ovaj ili na onaj način. Ako Grci nisu marili za tim da ljudsku snagu zamene mašinama, razlog se krije u tome što nisu bili zamislili vrednost — *smanjivanje ljudskog napora*; ta vrednost nije ulazila u skup opredeljenja koji je predstavljao grčku kulturu.

Prema tome, ako je jedna skupina oruđa efikasna samo zahvaljujući jednom valorizujućem procesu, postavlja se pitanje: gde se nalazi taj fond vrednosti? Mislim da za njim treba tragati na nekoliko nivoa dubine; ako sam maločas govorio o stvaralačkom jezgru, činio sam to misleći na taj fenomen, misleći na to mnoštvo uzastopnih omotača koje treba probiti da bi se doprlo do njega; na sasvim površinskom nivou, vrednosti jednoga naroda izražavaju se u njegovom stvarnom načinu života, u njegovoj stvarnoj moralnosti; ali to još ne predstavlja stvaralački fenomen; kao i prvobitne skupine oruđa, i način života predstavlja fenomen inercije; jedan narod nastavlja da živi sa svojim tradicijama onako kako je počeo. Na dubljem nivou, te vrednosti ispoljavaju se zahvaljujući tradicionalnim ustanovama; ali i same te ustanove ne predstavljaju ništa drugo do odraz stanja u kome se nalaze misao, volja, i osećanja jedne ljudske grupe u određenom trenutku istorije. Ustanove uvek predstavljaju apstraktan znak koji zahteva da bude odgonetnut. Čini mi se da, ako se želi dopreti do kulturnog jezgra, treba dopreti do onoga sloja slika i simbola koji predstavljaju osnovne predstave jednoga naroda. Pojmove »slike« i »simboli« ovde uzimam u smislu u kome ih psihoanaliza uzima; oni se,

naime, ne otkrivaju neposrednim opisivanjem; u tom pogledu nepouzdana su naslućivanja koje omogućavaju simpatija i osećanja; potrebno je pravo odgonetanje i metodičko tumačenje. Svi fenomeni koji su neposredno dostupni opisivanju, isto su što i simptomi ili san za psihoanalizu. Na isti način, ako želimo da dopremo do kulturnog jezgra jednog naroda, trebalo bi da smo kadri da otkrijemo postojeće slike i stalne snove koji konstituišu kulturni fond jednog naroda i prožimaju njegove spontane ocene i njegove najmanje elaborirane reakcije na situacije kroz koje je prošao; slike i simboli predstavljaju ono što bismo mogli nazvati snom u budnom stanju jedne istorijske grupe. U tom smislu govorim o etičko-mitskom jezgru koje predstavlja kulturnu osnovu jednog naroda. Prihvatljiva je pretpostavka da se u strukturi tog podsvesnog ili tog nesvesnog krije zagonetka raznolikosti ljudi. Neobična je, doista, činjenica da postoje razne kulture, a ne jedno jedinstveno čovečanstvo. Sama činjenica da postoje različiti jezici već je veoma zbunjujuća i izgleda da ukazuje na to da i u najdaljoj prošlosti do koje nam istorija omogućava da dopremo, već nalazimo koherentne i zatvorene istorijske oblike, konstituisane kulturne celine. Čovek se, kako izgleda, odmah razlikuje od drugog čoveka: mnoštvo jezika predstavlja najvidljiviji znak tog prvobitnog odsustva kohezije. Evo šta je neobično: čovečanstvo se nije konstituisalo u samo jedan kulturni stil, već se »steglo« u koherentne, zatvorene istorijske oblike, to jest u *kulture*. Položaj čoveka u svetu je takav da je osećaj nove i neobične sredine mogućan.

Međutim, taj sloj slika i simbola još ne predstavlja najradikalniji fenomen stvaralačke moći, već samo njegov poslednji omotač.

Za razliku od skupine oruđa koja ne izlazi iz upotrebe i biva samo proširivana i uvećavana, jedna kulturna tradicija ostaje živa jedino ako neprestano iznova sebe stvara. Ovde dotičemo najnedokučiviju zagonetku jedne pojave: jedinc što možemo da učinimo jeste da priznamo njenu temporalnost, nasuprot »taloženju« raznih skupina oruđa. Za čovečanstvo tu postoje dva načina prolaženja kroz vreme: civilizacija razvija izvesno osećanje vremena koje počiva na nagonilavanju i napretku, dok način na koji jedan narod razvija svoju kulturu počiva na zakonu vernosti i stvaranja — jedna kultura izumire čim se više ne obnavlja, ponovo ne stvara; potrebno je da se javi jedan pisac, jedan mislilac, jedan mudrac, da bi dao novi podsticaj kulturi i ponovo je usmerio prema pustolovini i potpunom riziku. Stvaranje izmiče svakom predviđanju, svakom planiranju, svakoj odluci jedne partije ili jedne države. Ako ga uzmemo kao svedoka kulturnog stvaranja, umetnik izra-

žava svoj narod samo ako on to ne postavlja sebi za cilj i ako mu to niko ne naređuje, — jer, kad bi mu se to moglo propisati, to bi značilo da je ono što će on stvoriti već bilo rečeno jezikom svakodnevnog, tehničkog i političke proze: njegovo delo predstavljalo bi tobožnje delo. Da je umetnik doista prodro do onog sloja osnovnih slika koje su stvorile kulturu njegovog naroda, mi to tek naknadno doznajemo; onda kada se jedno novo delo bude rodilo, doznaćemo, isto tako, i u kom smeru je išla kultura tog naroda. Mi to utoliko manje možemo predvideti što velika umetnička ostvarenja uvek počinju nekim skandalom: potrebno je da najpre budu uništene lažne slike koje jedan narod i jedan poredak stvaraju o sebi samima; zakon skandala odgovara zakonu »lažne svesti«; nužno je da skandali izbijaju. Jedan narod uvek će težiti tome da sebi pruži ulepšanu sliku samoga sebe, jednu »ispravnu« sliku. Odupirući se težnji da bude »ispravnomisleći« pripadnik sopstvene grupe, umetnik se pridružuje svome narodu tek pošto bude zderan taj omotač privida; verovatno je da će u samoći, osporavan i neshvaćen, on stvoriti nešto što će najpre izazivati negodovanje, i zbunjivati, a što će, mnogo kasnije, biti prihvaćeno kao autentičan izraz naroda. Takav je tragični zakon stvaranja jedne kulture, zakon koji je dijametralno suprotan mirnom nagomilavanju oruđa kojim se civilizacija konstituše.

Tada se postavlja *drugo pitanje*: pod kojim se uslovom kulturno stvaranje jednoga naroda može nastaviti? Razvoj univerzalne naučne, tehničke, pravne i ekonomske civilizacije, postavlja ovo opasno pitanje. Jer, ako je tačno da su sve tradicionalne kulture izložene pritisku i nagrizajućem delovanju te civilizacije, one nisu sve podjednako otporne, a naročito — one nemaju sve istu apsorpcionu moć. Vrlo je verovatno da svaka kultura nije spojiva sa svetskom civilizacijom, koja je proizašla iz nauka i tehnika. Čini mi se da možemo razabrati nekoliko neophodnih uslova. Jedina kultura koja će moći da opstane i doživi preporod jeste kultura kadra da uklopi u sebe naučnu racionalnost; samo ona vera koja se obraća razumevanju inteligencije, može potpuno da se prilagodi svome vremenu. Rekao bih čak i to da samo ona vera koja u sebe uklapa desakralizaciju prirode i sakralno prenosi na čoveka, može da preuzme tehničko korišćenje prirode; isto tako, izgleda da je samo ona vera koja valorizuje vreme i promenu, koja čoveka postavlja u položaj gospodara pred svetom, istorijom i njegovim životom, u stanju da opstane i produži sebi vek, jer će inače njegova vernost biti samo još običan folklorni dekor. Problem se sastoji u sledećem: prošlost ne treba

samo ponavljati, već se za nju treba čvrsto vezati zato da bi se neprestano nešto novo izmišljalo.

Tada ostaje *treće pitanje*: kako je mogućan susret između raznih kultura, tačnije rečeno — kako je mogućan susret između raznih kultura koji ne bi bio poguban po sve? Izgleda, naime, da iz prethodnih razmišljanja proizlazi zaključak da su kulture potpuno odvojene; pa ipak, čovek nikada nije apsolutno neobičan za drugog čoveka. Čovek je za drugoga čoveka stranac, razume se, ali uvek i njegov bližnji. Kada stignemo u neku nama potpuno tuđu zemlju (kao što sam ja pre nekoliko godina bio stigao u Kinu) osećamo da — i pored utiska da se nalazimo u sredini koja se u najvećoj meri razlikuje od one iz koje dolazimo — ni za trenutak nismo ostavili za sobom ljudski rod; ali to osećanje ostaje slepo i zato ga treba uzdići toliko visoko da ono postane kladenje i svesna tvrdnja da je čovek svuda isti. Za to razumno kladenje opredelio se u svoje vreme onaj egiptolog kada je, otkrivši razne nerazumljive znakove, načelno tvrdio da ako ti znaci potiču od čoveka, oni mogu i moraju da budu *prevedeni*. Prevod ne prenosi, razume se, sve što original sadrži, ali nešto od njega uvek prenosi. Nema razloga i ne postoji verovatnoća da je jedan jezički sistem neprevodljiv. Verovati da je prevođenje do izvesnog stepena moguće, znači tvrditi da je stranac čovek, jednom reći, znači verovati da je opštenje među ljudima moguće. Ono što smo upravo rekli o govoru — o znacima — važi i za vrednosti, osnovne slike i simbole koji konstituišu kulturni fond jednog naroda. Da, ja verujem da je pomoću simpatije i pomoću mašte moguće shvatiti drugog čoveka, onako kao što shvatam jednog junaka iz nekog romana, ili pozorišnog komada, ili nekog prijatelja koji stvarno postoji, ali je drukčiji nego ja; i ne samo to, u stanju sam da shvatim neki postupak i ne pribegavajući njegovom ponavljanju, da nešto zamislim i ne pribegavajući njegovom ponovnom preživljavanju, da se poistovetim sa drugim čovekom ostajući onaj ko sam. Biti čovek znači biti sposoban za to premeštanje u jedno drugo središte perspektive.

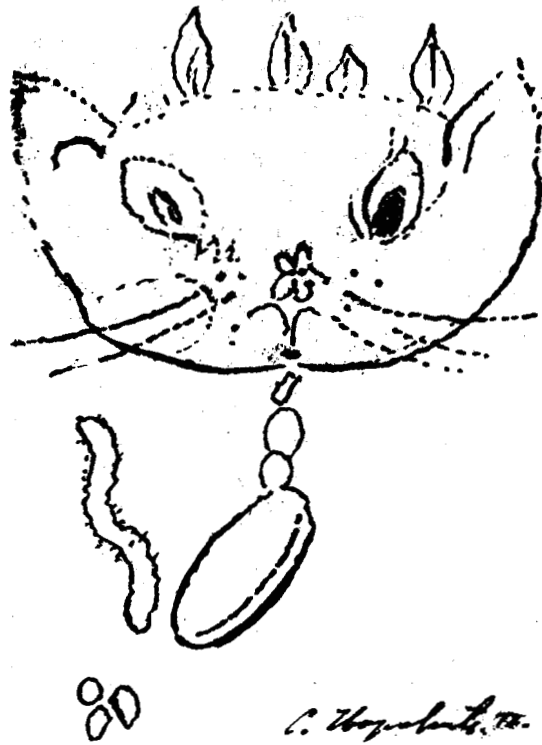
Onda se postavlja pitanje poverenja: šta biva sa mojim vrednostima onda kada shvatam vrednosti drugih naroda? Razumevanje predstavlja opasnu pustolovinu u kojoj sva kulturna nasleđa mogu da potonu u jedan neodređeni sinkretizam. Ipak, čini mi se da sam maločas dao elemente na osnovu kojih se može dati nesiguran i privremen odgovor: samo je jedna živa kultura, koja je u isti mah verna svojim izvorima i stvaralačka — u oblasti umetnosti, književnosti, filozofije i duhovnog života, kadra da izdrži susret sa drugim kulturama, i ne samo da ga izdrži

već i da mu dà jedan smisao. Onda kada susret dveju kultura predstavlja sučeljavanje stvaralačkih impulsa, sučeljavanje poleta, tada je i on sam stvaralački. Verujem da između dva dela postoji neka vrsta saglasja i onda kada među njima ne postoji nikakva sličnost. Tako shvatam vrlo lepu Spinozinu teoremu: »Što više pojedinačnih stvari upoznajemo, to više upoznajemo Boga«. Onda kada smo potpuno proniknuli u nešto što je jedinstveno, osećamo da postoji saglasje između njega i svake druge pojave, saglasje koje se ne može rečima označiti niti uklopiti u jedan govor. Ubeđen sam da bi se između islamskog sveta koji ponovo počinje da ide napred, hinduskog sveta čije stare meditacije stvaraju, kako izgleda, jednu mladu istoriju, i naše civilizacije, naše evropske kulture, pokazala ona specifična bliskost koja postoji među svim stvaraočima. Mislím da tu prestaje skepticizam. Za Evropljanina posebno, problem se ne sastoji u tome da sudeluje u jednoj vrsti neodređenog verovanja koje bi svi mogli da prihvate; Hajdeger (Heidegger) je rekao u čemu se sastoji njegov zadatak: »U našim sopstvenim izvorima valja da doživimo osećaj da se nalazimo u jednom drugom svetu« — to jest, treba da se vratimo našem grčkom izvoru, našem hebrejskom izvoru i našem hrišćanskom izvoru, da bismo bili ozbiljan sagovornik u velikoj raspravi među kulturama; da bismo pred sobom imali nekoga ko se od nas razlikuje, treba da imamo neku našu ličnost.

Prema tome, ništa nije dalje od rešenja problema o kome govorimo nego nekakav neodređeni i nepostojani sinkretizam. Sinkretizmi su u suštini uvek fenomeni koji svedoče o opadanju; u njima nema ničega stvaralačkog; to su obični istorijski talozi. Sinkretizmima treba suprotstaviti opštenje, to jest dramatičan odnos u kome se ja naizmenično potvrđujem onakav kakav sam po svome poreklu i prepuštam imaginaciji drugog čoveka koji polazi od svoje drugačije civilizacije. Čovekova istina nalazi se samo u tom procesu u kome će se civilizacije sve više sučeljavati, polazeći od onoga što je u njima u najvećoj meri živo, što je najstvaralačkije. Ljudska istorija biće sve više široko objašnjavanje u kome će svaka civilizacija razvijati svoje poimanje sveta kroz sučeljavanje sa svim drugim civilizacijama. Međutim, taj proces tek počinje, i on verovatno predstavlja veliki zadatak budućih pokolenja. Niko ne može da kaže šta će se dogoditi sa našom civilizacijom onda kada se ona istinski bude srela sa drugim civilizacijama, ne kroz sudar do koga dovodi osvajanje i dominacija, već na neki drugi način. Ali mora se priznati da do tog susreta još nije došlo na nivou jednog istinskog dijaloga. Stoga se nalazimo u nekoj vrsti međuigre, interregnuma, u

kojima postaje neodrživ dogmatizam jedne jedine istine, dok, s druge strane, još nismo u stanju da pobedimo skepticizam koji smo prihvatili. Nalazimo se u tunelu, u času propasti dogmatizma, na pragu pravih dijaloga. Sve filozofije istorije ostaju u granicama jednoga među ciklusima civilizacije; stoga ne raspoložemo ničim što bi nam omogućilo da mislimo istovremeno postojanje tih brojnih stilova, ne raspoložemo filozofijama istorije koje bi nam omogućile da rešimo probleme koegzistencije. Prema tome, ako vidimo problem, nismo u stanju da već sada predvidimo budući ljudski totalitet, koji će biti plod same istorije ljudi koji će započeti tu opasnu raspravu.

(S francuskog preveo BRANKO JELIĆ)



# PROUČAVANJA JAVNOG MNENJA \*

---

Dvadesetih godina ovog veka počinje sistematsko empirijsko proučavanje javnog mnjenja koje dobija takav intenzitet i razmere da se slobodno može reći da ono stavlja pečat i na sve ostale oblike proučavanja društvenog života. Mnogi autori smatraju da u ovom periodu, u proučavanju javnog mnjenja nije došlo ni do kakvih bitnijih teorijskih inovacija. Otkrića su se javila na instrumentalnom planu<sup>1)</sup>, tako da se javlja gledište da je jedan od najvećih doprinosa društvenih nauka XX veka anketno ispitivanje javnog mnjenja — public opinion poll.<sup>2)</sup>

Sam termin »poll«<sup>3)</sup> je tokom vremena menjao svoje značenje. Ono se, danas, na jednoj strani, iskristalizovalo kao »izražavanje glasova na izborima«, tako da se često čuju i izrazi »odlazak na izbore« (going to the polls) i »izborna područja« (polling districts). Na drugoj strani, ovaj termin označava i »ispitivanje mišljenja, pre izbora, prostim ili složenim intervjuisanjem«.<sup>4)</sup> U ovom smislu, termin se najpre javlja u SAD, ukazujući na interesovanje političkih partija i časopisa za odnos javnog mnjenja prema nizu političkih pitanja, a pre svega prema izborima. Razvoj istraživačke tehnike, naročito u ispitivanju tržišta, do-

<sup>1)</sup> Izlaganje koje sledi ima za cilj nešto šire iznošenje iskustava organizovanog proučavanja različitih aspekata javnog mnjenja u razvijenijim zemljama Zapada, posebno u SAD. Poznavanje tih iskustava daje širu osnovu za ocenu onog što je na istom planu urađeno u vlastitoj zemlji. Stoga ovaj napis i ima smisla ukoliko bude podsticaj da se kritički preispitaju dosadašnja iskustva u proučavanjima javnog mnjenja na teritoriji Jugoslavije.

<sup>2)</sup> Videti: W. Hennis, *Meinungsforschung und repräsentative Demokratie*, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen, 1957; H. Lasswell, *The Impact of Public Opinion Research on Our Society*, *Public Opinion Quarterly*, 1957, No. 1.

<sup>3)</sup> S. Chase, cit. prema H. Childs, *Public Opinion: Nature, Formation and Role*, D. Van Nostrand, Princeton, 1965, p. 35.

<sup>4)</sup> Usled nemogućnosti da se nađu precizni izrazi u našem jeziku koji bi odgovarali terminima „poll“ i „polling“ u engleskom, služićemo se izrazima anketa ili ispitivanje (javnog mnjenja), što će zavistiti od konteksta u kom budu upotrebljeni.

<sup>5)</sup> J. Gould, W. L. Kolb, *A Dictionary of the Social Sciences*, 1965, p. 517.



vodi do usavršavanja i ovih proučavanja. Njihova osobenost, za razliku od oblika istraživanja koja im neposredno prethode (pre svega pomoću »straw vote method«<sup>5)</sup>, je u njihovoj naučnoj zasnovanosti, koja se manifestuje u kombinaciji statističke teorije uzorka i nekog od oblika intervjua ili upitnika. U *Rečniku društvenih nauka* Abig zaključuje sledeće: »...procedura reprezentativnog uzorkovanja u ispitivanju javnog mnjenja sada se naziva anketiranje (polling)«<sup>6)</sup> Ovu karakteristiku savremenih proučavanja javnog mnjenja, za razliku od ranijih, ističe u svojoj knjizi i H. Childs, jedan od pionira na ovom području.<sup>7)</sup>

#### ORGANIZACIJSKI OKVIR

Moderno ispitivanje javnog mnjenja (poll), zasnovano na teoriji uzorka, izrasta iz tzv. *straw method* koji su novine i razni časopisi, već u prvoj polovini 19. veka, upotrebljavali za predviđanje izbornih rezultata. Otuda se još u to vreme, 1824. godine, prvi put govori o *straw polls*. Interesovanje štampe za ova ispitivanja bilo je dvostruko: s jedne strane, da se poveća cirkulacija novina, a s druge, da se dobije neka predstava o mišljenjima stanovništva, najpre u oblasti politike, a kasnije i o nizu socijalnih i ekonomskih pitanja.

Ovaj postupak sastojao se od upitnika koji je bio štampan u novinama. Na njega su odgovarali samo oni do kojih su novine dospevale (dakle, pretežno gradski, i delovi seoskog stanovništva koji su bili pretplaćeni na novine), tj. s jedne strane imućniji, a zatim i obrazovaniji. Izbor ispitivanja je vršen i na osnovu imena telefonskih pretplatnika ili vlasnika kola, dakle opet ograničenih delova stanovništva. Među časopisima koji su se najviše služili ovim metodom ističu se *Farm Journal* i *Literary Digest*. *Literary Digest* posebno mnogo čini na buđenju interesovanja za primenu ovog postupka u ispitivanjima na nacionalnom planu. Sam časopis počinje svoju aktivnost 1916. godine, kada zbog tačnosti predviđanja izbornih rezultata zadobija poverenje javnosti. Posle toga sledi čitav niz nacionalnih ispitivanja pomoću ovog postupka, i to o: merama New Deal-a, predsedničkim izborima, prohibiciji, itd. *Literary Digest* zadržava svoju prednost u odnosu na niz drugih, manjih, sličnih ispitivanja, jer je bio u mogućnosti da pošalje milione

<sup>5)</sup> Pošto u našem jeziku nije nađen odgovarajući izraz da se prevede „straw method“ „i „straw poll“, u tekstu će se zadržati engleski termini čije će značenje biti jasno iz konteksta u kom se upotrebljavaju.

<sup>6)</sup> Cit. prema navedenom *Rečniku* u redakciji J. Gould, W. L. Kolb, p. 517.

<sup>7)</sup> H. Childs, *cit. delo*, p. 36.

poštanskih upitnika na osnovu spiskova telefonskih pretplatnika ili vlasnika automobila. Obično se vraćalo oko četvrtina upitnika, što je uvek prelazilo milion. Tako je, na primer, ovaj časopis, 1936. g. poslao deset miliona upitnika, od kojih se vratilo 2.376.523 popunjenih.<sup>5)</sup> Međutim, te godine *Literary Digest* doživljava potpun poraz jer greši u predviđanju rezultata predsedničkih izbora, tako da prestaje dalje da izlazi, a samim tim prekida se i ova, do tog trenutka, najpopularnija »anketa«<sup>6)</sup>

Treba, međutim, reći da su ove novinske »ankete« vodili nedovoljno stručni ljudi za taj posao, pitanja su bila u najjednostavnijoj formi odgovora da-ne, dok se o reprezentativnosti uzorka ne može ni govoriti. Osim toga, ova ispitivanja su često obuhvatala milione stanovnika, što je iziskivalo velike materijalne troškove.

Uporedo sa ispitivanjima glasačkog ponašanja razvija se i ispitivanje tržišta i niz organizacija koje to omogućuju. No, da bi se smanjila cena prikupljanja podataka na nacionalnom planu, pronalaze se različiti metodi uzorkovanja, a istovremeno se rešava i usavršava i niz drugih postupaka za dobijanje što preciznijih i pouzdanijih odgovora. Skala stava, dubinski intervju, pitanja sa zatvorenim i otvorenim odgovorima, projektni testovi itd., potiču iz ovog perioda.

Tako je opšte interesovanje koje vlada za izbornoponašanje i mišljenja javnosti o nizu društvenoznačajnih pitanja, utvrđivanje mogućnosti da se ispitivanjem uzorka zaključuje o celini, kao i pronalaženje novih postupaka (pored poštanskog upitnika) za proučavanje mišljenja (a koji se razvijaju, pre svega, u oblasti psihologije i u ispitivanju tržišta), dovelo četrdesetih godina do osnivanja niza nacionalnih institucija za ispitivanje javnog mnjenja. Poučeni dotadašnjim iskustvom u korišćenju *straw method* i neuspehom *Literary Digest*, utemeljivači modernih proučavanja javnog mnjenja ne stavljaju više naglasak na broj vraćenih odgovora već na kvalitet uzorka.

Istovremeno sa osnivanjem nacionalnih organizacija za proučavanje javnog mnjenja, na predlog H. Childs-a, osniva se 1935. godine i časopis *Public Opinion Quarterly*, kako bi različita interesovanja i pristupi ovom problemu našli svoj javni izraz. Tada počinje da izlazi i časopis *Jour-*

---

<sup>5)</sup> M. Parten, *Surveys, Polls and Samples: Practical Procedures*, Harper Brothers, N. York, 1950, p. 25.

<sup>6)</sup> Ovde je termin »anketa« dat pod navodnicima jer se zapravo ne radi o anketi u strogo određenom značenju koje joj se danas pridaje — kao kombinaciji reprezentativnog uzorka i upitnika.

*nalism Quarterly*, koji pokriva područje masovnog opštenja.

Jedna od najpoznatijih nacionalnih organizacija za ispitivanje javnog mnjenja svakako je Galupov institut-AIPO,<sup>10</sup> koji je u svetu poznat kao Gallup Poll. Već 1933. godine, G. Gallup, sa istraživačkim iskustvom u oblasti reklamiranja i čitalačkih navika, dolazi na ideju da štampi prodaje rezultate ispitivanja javnog mnjenja kao što se prodaju i ostale vrste vesti. Na taj način on obezbeđuje finansijsku osnovu novih istraživanja, te 1935. godine osniva pomenuti institut. Širom popularnost stiže 1936. godine, upravo u trenutku kada *Literary Digest* gubi svoju. Te godine, Galupovo predviđanje rezultata predsedničkih izbora na malom uzorku, potiskuje dotadašnja predviđanja na osnovu velikih uzoraka. Usavršavanje metoda izbora ispitanika, za proučavanje javnog mnjenja na nacionalnom nivou, dovelo je, posle 1948. god. do opredeljenja za višestepeni uzorak verovatnoće u kom se, kao poslednje jedinice, biraju pojedinci slučajnim izborom. Za Galupov način ispitivanja ponašanja glasača karakteristično je obezbeđivanje niza sukcesivnih uzoraka tokom kampanje kako bi se što bolje pratile promene biračkog raspoloženja. No, uprkos tome, izbore od 1948. godine iznenaduju i njega kao i druge institute za ispitivanje javnog mnjenja. Obustavivši ispitivanje dve nedelje pred izbore, što je bilo sudbonosno za njihov ishod, i G. Galup greši u predviđanju rezultata glasanja. Ovo iskustvo pokazalo je da pretpostavka o polu, starosti, prihodu i mestu stanovanja, kao osnovnim determinantama mišljenja, mora biti dopunjena razmatranjem širih ekonomskih i društvenih činilaca značajnih za formiranje javnog mnjenja. Jer, pad cene pšenici, do čega dolazi baš u oktobru, menja situaciju utoliko što farmeri republikanci svoje glasove daju za demokratskog kandidata. Istovremeno, naponi radnika i liberala, da pobeđe konzervativne grupe u Kongresu, dostižu vrhunac takođe u oktobru.

Osim toga, posle greške od 1948. godine, ne povećuje se pažnja samo metodu uzorkovanja već sve više i formulisanju pitanja, izboru i obuci anketara, načinu njihovog rada, itd. Počinje, takođe, sve više da se pravi razlika između naučnog proučavanja i predviđanja, iako se od ovog poslednjeg ipak ne odustaje. Pri tom se koriste savremena tehnička sredstva u ispitivanju glasačkih namera, i to do trenutka samih izbora, tako da se broj intervjuva, u dvomesečnom periodu nekada penje i na 60.000.<sup>11</sup>)

U prikupljanju podataka o javnom mnjenju Galupov institut je godinama koristio poštanski upi-

<sup>10</sup>) AIPO — American Institute for Public Opinion.

<sup>11</sup>) M. Parten, *cit. delo*, p. 31.

---

tnik i lični intervju. Prvi postupak je primenivan u ispitivanju srednje i više klase, dok su ličnim intervjuom dobijana mišljenja seoskog stanovništva i pripadnika grupa sa nižim prihodom. Međutim, pošto je utvrđeno da se poštanskim upitnikom narušava reprezentativnost uzorka, u potpunosti se prelazi na prikupljanje podataka pomoću intervju.

Treba, reći, takođe da se istraživačka aktivnost ovog instituta ne svodi samo na izbornu područje. Niz ekonomskih, političkih i društvenih pitanja svakodnevnog života, kao i oblast masovnog opštenja, ulaze u domen njegovih ispitivanja.

Oprilike u isto vreme kada i Galupov institut, počinje svoju aktivnost ispitivanja javnog mnjenja i časopis *Fortune*. P. T. Cherington i E. Roper su vodeće ličnosti koje rade na usavršavanju anketnih ispitivanja koja ovaj časopis sprovodi. Prema M. Parten, *Fortune* se svojim predviđanjima izbornih rezultata 1936, 1940. i 1944. g., više od ijedne druge slične organizacije, približava stvarnim rezultatima izbora.<sup>12)</sup> Imajući iz sebe rezultate koji su stalno potvrđivali vrednost određenog načina rada, E. Roper je počeo da veruje »da se predviđanje izbora svelo na pravu nauku sa najviše poznatih odgovora.«<sup>13)</sup>

E. Roper je za svoja istraživanja koristio stratifikovani uzorak prema starosti, polu, delu zemlje, zajednici i ekonomskom nivou. Veličinu uzorka je menjao — od 3.500 do 5.000 lica — u zavisnosti od oblasti ispitivanja. Za prikupljanje podataka koristio je lični intervju, posvećujući posebnu pažnju načinu formulisanja pitanja, kako bi se došlo do razloga eventualnih promena mišljenja. U vezi sa ovim, interesuje ga i intenzitet stava, a ne samo alternativa »za« i »protiv«, što mu omogućuje analizu stabilnosti, odnosno mogućih pravaca promene. Pored izbornog ponašanja, E. Roper je vršio i ispitivanja mišljenja u oblasti ekonomskog života.

Posle Galupovog instituta, verovatno da je jedna od najpoznatijih nacionalnih organizacija za ispitivanje javnog mnjenja ona kojom još od 1936. godine rukovodi A. Crossley — poznata kao Crossley Poll. I on u ispitivanje izbornog ponašanja ulazi sa istraživačkim iskustvom u proučavanju tržišta i popularnosti radio-programa. Da bi obezbedio izvesnost predviđanja, A. Crossley se u ispitivanjima glasačkog ponašanja posebno interesuje za namere da se uopšte izade na izbore, kao i za intenzitet mišljenja onih koji izlaze. Ispitanici se pblizhe pitaju za razloge svog opredeljenja za određenog kandidata, vreme dono-

---

<sup>12)</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>13)</sup> *Ibid.*, p. 26.

šenja odluke i sigurnost u pogledu ostajanja pri donetoj odluci. On, takođe, posebnu pažnju posvećuje nižim ekonomskim grupama, koje pokazuju manji stepen stabilnosti glasačkog ponašanja nego više društvene grupe, i ispituje ih do poslednjeg trenutka.

Pored već pomenutih, osnivaju se još dve, ali ne-profitne organizacije za ispitivanje javnog mnjenja. 1940. godine, na univerzitetu u Princeton-u, pod upravom H. Cantril-a, počinje da radi OPOR.<sup>14)</sup> »Ova organizacija je zainteresovana za razvijanje i unapređenje nauke o istraživanju javnog mnjenja«, piše M. Parten.<sup>15)</sup> U tom cilju, posebna pažnja posvećuje se »psihološkim problemima formulisanja pitanja, uticaju sugestivno i emotivno obojenih reči, determinantama javnog mnjenja i oceni izvora skrivene pristrasnosti.«<sup>16)</sup> OPOR takođe vrši ispitivanja javnog mnjenja na uzorku čija se veličina kreće od 2.500 do 3.000 lica. H. Cantril, kao rukovodilac ove institucije, u toku drugog svetskog rata vrši niz ispitivanja u SAD o promenama mišljenja prema ratu. Posle rata, on napušta ovaj univerzitet i osniva novi institut — IISR — koji se bavi proučavanjem javnog mnjenja samo van SAD.

Druga neprofitna organizacija — NORC<sup>17)</sup> osnovana je 1941. godine u Denveru. Direktor je bio H. Field. Zanimljivo je da se, kao i u prethodnom slučaju, i ovde govori o »nauci o javnom mnjenju« kada se iznose osnovni razlozi njenog osnivanja, tj. »da se zakonodavcima, vladinim departmanima, akademikima i neprofitnim organizacijama učine pristupačni stručnjaci iz nauke o merenju javnog mnjenja i dobro uvežbane grupe anketara širom zemlje.«<sup>18)</sup> Osim toga, cilj ovog Centra bio je da se u njemu analiziraju i prikazuju rezultati i drugih organizacija za proučavanje javnog mnjenja, kao i da se vrše metodološka istraživanja na polju usavršavanja tehnika za prikupljanje podataka. U skladu sa ovako postavljenim zadacima javlja se i poslednji koji se odnosi na osnivanje odeljenja na Denverskom univerzitetu, koje bi se bavilo »novom naukom o merenju javnog mnjenja.«<sup>19)</sup>

I ova, kao i prethodna institucija, vrši ispitivanje javnog mnjenja, posebno izbornog ponašanja, na uzorcima od 2.500 do 3.000 lica. Pored toga, njeni izveštaji daju rezultate koji se odnose na rat u Evropi, posleratne probleme, inflaciju, itd.

<sup>14)</sup> OPOR — The Princeton Office of Public Opinion Research.

<sup>15)</sup> Cit. delo, p. 32.

<sup>16)</sup> Ibid., p. 32.

<sup>17)</sup> NORC — National Opinion Research Center.

<sup>18)</sup> Ibid., p. 33.

<sup>19)</sup> H. Childs, cit. delo, p. 72.

Zanimljivo je da organizacija i način rada ovog Centra omogućuju, da se uz pomoć anketara koji su stalno na terenu i telegrafskim opštenjem, čitavo istraživanje kompletira za 48 časova od momenta slanja pitanja.<sup>20)</sup> Baveći se nizom metodoloških problema, NORC izdaje i knjigu *Interviewisanje za NORC*, koja sadrži uputstva za rad anketara, posebno o tome kako izbeći pristranost u izboru slučajeva za kvotni uzorak, koji inače koristi ovaj Centar. Posle smrti H. Field-a, 1955. godine, sedište NORC-a premešta se na čikaški univerzitet.

Proučavanjem javnog mnjenja počinju, pred drugi svetski rat, da se bave i mnogi drugi, vrlo poznati naučnici. P. Lazarsfeld, po dolasku u SAD 1933. godine, pokazuje veliko interesovanje za istraživanje sredstava za masovno opštenje i izbornog ponašanja, koja i kasnije nastavlja sa nizom saradnika. R. Likert, takođe pred rat, počinje svoju aktivnost na ovom području. Kao rukovodilac nekih vladinih agencija, koje su bile zainteresovane i za ispitivanje javnog mnjenja, a kasnije (1949) direktor Instituta za socijalno istraživanje na Mičigenskom univerzitetu, R. Likert rukovodi istraživanjima javnog mnjenja, posvećujući posebnu pažnju ekonomskim i zdravstvenim pitanjima, i izbornom ponašanju.

Posle rata, 1947. g., osniva se Washington Public Opinion Laboratory kojom rukovodi S. C. Dodd. Zadaci ove institucije, na čiji rad najneposrednije utiču odeljenja društvenih nauka Vašingtonskog univerziteta i državnog koledža, jesu: usavršavanje anketnih tehnika, objavljivanje rezultata ispitivanja mišljenja, saznanje kako da se predviđa i rukovodi društvenim ponašanjem i obučavanje naučnika u ovoj oblasti.

Treba takođe reći da za rezultate javnog mnjenja posebno interesovanje postoji kod raznih vladinih agencija. Međutim, ove agencije ne samo da koriste podatke o javnom mnenju do kojih dolaze nevladine institucije, već i same vrše potrebna ispitivanja. Tako na primer, prema H. Alpert-u, 1950—1951. god. bilo je 49 anketnih istraživanja javnog mnjenja koja su obavile federalne agencije.

S obzirom na veliko interesovanje koje, među istraživačima tržišta, poslovnim krugovima, zakonodavstvu, političarima i dr., postoji za javno mnjenje, 1957. god. Williams College osniva neku vrstu centralne institucije za čuvanje tih podataka — Roper Public Opinion Research Center. Već u prvih pet godina, 33 američke i 26 stranih organizacija za ispitivanje javnog

---

<sup>20)</sup> M. Parten, cit. delo, p. 34.

mnenja deponovalo je svoje podatke u ovaj Centar. U tom periodu, oko 2.000 studija, od kojih je 15% sprovedeno van SAD, postaju pristupačne proučavaocima različitih pitanja iz okvira javnog mnjenja. U svojim periodičnim publikacijama Centar daje obaveštenja o podacima kojima raspolaže i koja stoje na raspolaganju svima koji su zainteresovani za proučavanje ove oblasti.

Veliki broj organizacija za ispitivanje javnog mnjenja, koje se pred rat i posle njega javljaju u SAD, proširuje se i izvan granica ove zemlje. Kasnih četrdesetih godina javljaju se instituti za ispitivanje javnog mnjenja Galupovog tipa u Kanadi, Brazilu, Australiji i nizu evropskih zemalja. Sve ove organizacije imaju nacionalni karakter i svoja istraživanja sprovode na uzorcima čija se veličina kreće od 1.500 do 3.000 lica. Veličina uzorka zavisi od osobenosti zemalja u kojima se vrše ispitivanja. Tako na primer, u Brazilu se ispitivanja javnog mnjenja svode na dva velika grada (Rio de Janeiro i San Paolo), sa uzorkom od 1.500 lica, dok se u Mađarskoj znatan broj istraživanja sprovodi samo na teritoriji Budimpešte i njenih predgrada zbog teškoće intervjuisanja u ostalom delu zemlje.

Posleratni period, sa problemima koji prelaze uske okvire pojedinih zemalja i poprimaju svetski značaj, podstiče interesovanje za proučavanje javnog mnjenja u svetu. Tako se 1947. god., na inicijativu H. Field-a, osnivaju dve nove institucije — jedna na nacionalnom a druga na međunarodnom planu. To su AAPOR i WAPOR.<sup>21)</sup> Iste godine, na konferenciji u Loxwood Hall-u, u Engleskoj, osniva se Međunarodno udruženje instituta za javno mnjenje.<sup>22)</sup> Ovo Udruženje, koje radi pod rukovodstvom G. Gallup-a, omogućuje saradnju nacionalnih instituta za ispitivanje javnog mnjenja u pogledu razmene obaveštenja, tehnika ispitivanja i organizovanja uporednih proučavanja na međunarodnom planu. Ovu aktivnost osnivanja raznih instituta za proučavanje javnog mnjenja slede i Evropljani, i 1958. god. se osniva ESOMAR.<sup>23)</sup>

Broj i raznovrsnost svih institucija koje se bave ispitivanjem javnog mnjenja teško je u potpunosti izneti. Većina ih je komercijalnog karaktera i radi za privatne ili vladine potrebe. Međutim, uporedo sa razvijanjem čitave mreže ovih institucija — koje se prvenstveno bave neposrednim, praktičnim ispitivanjima javnog

---

<sup>21)</sup> AAPOR — American Association for Public Opinion Research. WAPOR — World Association for Public Opinion Research.

<sup>22)</sup> International Association of Public Opinion Institute.

<sup>23)</sup> ESOMAR — European Society for Opinion Surveys and Market Research.

mnenja — mnogi univerziteti otvaraju kurseve ili katedre koje sa naučnog i stručnog staništa tretiraju probleme javnog mnjenja.

#### PROBLEMSKA ORIJENTACIJA

Kada se govori o proučavanju javnog mnjenja najčešće se misli na razna anketna ispitivanja. Međutim, proučavanje javnog mnjenja ne svodi se samo na ispitivanje mišljenja, već i na niz drugih pitanja koja su sa tim, na različite načine, povezana. H. Childs i W. Albig, koristeći časopis *POQ*, nastoje da pokažu, na osnovu radova koji su u njemu objavljeni tokom dvadeset i više godina, osnovne pravce i stepen interesovanja za pojedina pitanja iz ove široke oblasti.<sup>24)</sup> Iz njihovih analiza može se videti da se to interesovanje kreće u nekoliko pravaca. Pored teorijskih radova o prirodi i procesu formiranja javnog mnjenja, zatim o sredstvima za masovno opštenje, zastupljena su i razmatranja o sadržinskoj strani anketnih ispitivanja, različitim tehničkim postupcima za prikupljanje podataka, propagandi i reklamiranju. Zanimljivo je da W. Albig u svoju klasifikaciju uključuje i radove iz oblasti ispitivanja tržišta, dok H. Cantril, u predgovoru knjizi *Javno mnjenje 1935—1946*<sup>25)</sup> naglašava da u njoj nisu sadržani i rezultati istraživanja tržišta usled njihove nepristupačnosti. Ova činjenica govori o tome da impuls, koji je proučavanje javnog mnjenja dobilo iz najranijih proučavanja tržišta, nije još prestao da se oseća, naročito na tehničkom planu (na primer, motivaciona analiza).

Prema W. Albig-u, *POQ* nije u početnom periodu objavljivao mnogo radova o metodama i rezultatima ispitivanja tržišta, jer su to činili drugi časopisi koji su i inače bili posvećeni tim pitanjima. Ali, u posleratnom periodu i *POQ* objavljuje članke iz ove oblasti, tako da oni čine do 10% od ukupnog sadržaja časopisa.<sup>26)</sup>

Ovo uključivanje ispitivanja tržišta u klasifikacijsku shemu osnovnih problema javnog mnjenja ukazuje ne samo na neprekidnu vezu ovih dveju oblasti već i na nepreciznost shvatanja o sa-

<sup>24)</sup> H. Childs, cit. delo, p. 49—63; W. Albig, *Two Decades of Opinion Study 1936—1956*, *Public Opinion Quarterly*, 1957, no. 1.

<sup>25)</sup> H. Cantril, *Public Opinion 1935—1946*, Princeton, Princet. Univers. Press, 1951. Ova knjiga, koju je H. Cantril pripremio za štampu, sadrži rezultate anketnih proučavanja javnog mnjenja od 1935—1946, vođenih na nacionalnom planu, u 16 različitih zemalja. Podatke su dale 23 nacionalne organizacije za ispitivanje javnog mnjenja.

<sup>26)</sup> W. Albig, cit. članak.



držinskoj prirodi pitanja koja spadaju u domen javnog mnjenja.

Iznoseći probleme koji su tokom vremena bili proučavani u okviru javnog mnjenja, zanimljivo je istaći da W. Albig i H. Childs, kao i neki drugi pisci, ukazuju na nedovoljnu zastupljenost studija teorijskog karaktera.<sup>27)</sup> H. Childs konstatuje da su se povremeno javljali članci teorijske prirode, ali da oni veoma malo doprinose razumevanju osnovnih problema javnog mnjenja današnjice.<sup>28)</sup> U tim radovima se raspravlja — ali bez dovoljno dubine, o prirodi javnog mnjenja, odnosu klasične i empirijske orijentacije u njegovom proučavanju, o zamisli čoveka i javnom mnjenju, odnosu mišljenja i ponašanja, osnovnim determinantama formiranja javnog mnjenja i nizu sličnih pitanja. Da se ne bi ostalo samo na kvalitativnoj konstataciji o nedostatku teorijskog raspravljanja različitih aspekata javnog mnjenja, može se navesti podatak koji pokazuje da je svega 4,4% svih članaka, objavljenih između 1946—1956. u *POQ*, bilo ove prirode.<sup>29)</sup> W. Albig, dalje, pokazuje da se, na drugoj strani, povećava postotak radova koji su zasnovani na kvantitativnim empirijskim studijama, tako da oni čine 52% svih članaka objavljenih u istoj deceniji u ovom časopisu.<sup>30)</sup> Komentarišući iznete podatke i novonastalu situaciju, W. Albig konstatuje sledeće: »Dok je bilo neophodno izbeći olako uopštavanje koje nije bilo zasnovano na značajnijem sakupljanju podataka, nije bilo potrebe odbacivati uopštavanje do stepena koji ćemo danas naći u često isušenim i relativno besmislenim fragmentima činjenica prikupljenih u empirijskom statističkom istraživanju.«<sup>31)</sup>

Zanemarivanje razvijanja teorijskog mišljenja na račun »empirijskog opisa« dovelo je savremene istraživače javnog mnjenja do toga da »... intuitivna analiza i uopštavanje nisu postali samo strani njihovom načinu mišljenja, već i izvor nelagodnosti kada to pokušaju sami ili neko drugi.«<sup>32)</sup> Napuštajući tradiciju društvenik nauka i uklapajući se u široki tok empirizma, i posebno nauke o ponašanju, naučni karakter svog rada vide u usavršavanju tehničkih postupaka za prikupljanje podataka. Na-

<sup>27)</sup> Videti: H. Hyman, *Toward a Theory of Public Opinion*, *POQ*, 1957, no. 1. H. Blumer, *Public Opinion and Public Opinion Polling*, u zborniku: D. Katz, D. Cartwright, etc. *Public Opinion and Propaganda*, Holt Rinehart and Winston, N. York 1962. H. Lasswell, *The Impact of Public Opinion Research on Our Society*, *POQ*, 1957, no. 1.

<sup>28)</sup> Cit. delo, p. 61—62.

<sup>29)</sup> W. Albig, cit. čl.

<sup>30)</sup> *Ibid.*

<sup>31)</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>32)</sup> *Ibid.*, p. 18.

ravno, ove činjenice treba gledati u jednom širem kontekstu, imajući pri tom u vidu da sam časopis nije jedini izvor saznanja za zaključak o nedovoljno posvećenoj pažnji teorijskim pitanjima. Uzrok ovoj pojavi H. Hyman vidi u shvatanju javnog mnjenja, kao gledištu publike o kontroverznim pitanjima, što vodi jednom »problemskom šetanju«. Ovo se najčešće manifestuje u kontinuiranoj pažnji na prolazne probleme, fragmentarnosti istraživanja i diskontinuitetu podataka.<sup>33)</sup>

Napred izneta shvatanja ukazuju na to da se nedovoljno posvećena pažnja teorijskim pitanjima mora posmatrati u tesnoj povezanosti sa konkretnim istraživanjima javnog mnjenja, posebno istraživanjima anketnog tipa. Ovim se istovremeno ulazi u drugo područje javnog mnjenja koje po broju objavljenih radova svakako dolazi na prvo mesto. Prema rezultatima pomenute analize, u prvom dvogodištu časopisa bilo je 24% članaka posvećenih ovoj oblasti, a u poslednjem dvogodištu 28%.<sup>34)</sup> Područje anketiranog ispitivanja javnog mnjenja neobično je važno zbog činjenice što ono treba da da najneposredniju sliku mišljenja publike o nizu društveno značajnih pitanja. Ta mišljenja su izraz dugotrajnijeg delovanja različitih činilaca u sklopu aktualne situacije u odnosu na pitanje koje je predmet proučavanja. Stoga je sasvim razumljivo što je potreba, da se proučavanje javnog mnjenja zasnuje na naučnim principima i da dobije organizovan i sistematski karakter, našla svoj izraz u osnivanju već pomenutih institucija. Od momenta njihovog osnivanja, tehnike anketnog ispitivanja mišljenja i mogućnost tačnog predviđanja, pre svega izbornih rezultata, ostaju osnovna preokupacija, koja postepeno odvlači pažnju od pitanja, koja su izlazila iz okvira metoda, ili preciznije rečeno, tehničkih postupaka. Osnivači i saradnici pomenutih instituta nisu bili naročito zaokupljeni idejom o potrebi teorijskog određivanja predmeta svog istraživanja. Ovo zanemarivanje razvijanja teorijskog okvira, neophodnog za usmeravanje istraživanja, vidi se iz samih odredbi pojma javnog mnjenja. Naime, činjenica da svaki »zbir mišljenja« ili »reakcija ljudi na nedvosmisleno formulisane iskaze i pitanja u uslovima intervjua«<sup>35)</sup> znači javno mnjenje, ništa ne govori o nizu neophodnih sadržinskih kriterija za identifikaciju samog predmeta ispitivanja. Tako, s jedne strane, »teorijske« odredbe javnog mnjenja dozvoljavaju veliki stepen proizvoljnosti u izboru pitanja o kojim će se tražiti mišljenja, dok, s druge strane, obilje prikupljenih podataka koji u vremenu i prostoru

<sup>33)</sup> H. Hyman, *cit. čl.*

<sup>34)</sup> W. Albig, *cit. čl.*

<sup>35)</sup> Lucien Warner, prema H. Childs, *cit. delo*, p. 21.

nisu povezani nekom osnovnom idejom, ne pružaju osnovu za neku ozbiljniju teorijsku misao.

Pored naučnih razloga, na niz negativnih posledica u proučavanju javnog mnjenja, delovali su i neki društveni činioci. Naime, ne treba izgubiti iz vida da je proučavanje javnog mnjenja, od najranijih dana, bilo pod najneposrednijim uticajem aktuelnih društvenih prilika i komercijalnog karaktera većine institucija osnovanih u tom cilju. Tako na primer, depresija podstiče ispitivanja o nezaposlenosti, prihodima, životnim troškovima, merama vlade i sl., dok rat stavlja naglasak na pitanja o ratnim kreditima, ratnoj pomoći, moralu vojnika, propagandi, itd. Verovatno da je ispitivanje glasačkog ponašanja jedno od retkih pitanja koje se neprekidno provlači sve do današnjih dana. Ova prisutnost momenta aktuelnosti znači u ispitivanju javnog mnjenja veoma mnogo, jer pokazuje kako u određenoj društvenoj situaciji jedna nacija, ili neki njen uži deo, gleda na neko pitanje od opšteg ili uže društvenog značaja. S druge strane, prenaplašen momenat aktuelnosti dovodi do diskontinuiteta u ispitivanju javnog mnjenja, jer se, često, mnoga istraživanja sprovode jedino na osnovu ovog kriterija, a ne i kriterija dugoročne važnosti delovanja nekog aktuelnog događaja o kom se traži mišljenje javnosti. Naravno, procena značaja nekog aktuelnog problema za ispitivanje javnog mnjenja treba da proizađe iz teorijskih kriterija, a ne samo iz neposredne društvene prakse. Međutim, ovo drugo se mnogo češće događa. S druge strane, opstanak pomenutih instituta zavisi od narudžbina raznih poslovnih firmi, političkih partija, vladinih odeljenja, vojnih institucija koje u određenim situacijama hoće da znaju na koji način reaguje, ili će reagovati, čitava nacija ili neki uži delovi društva, da li će imati podršku ili otpor za neku svoju akciju ili predlog, itd. »Veliki deo istraživanja javnog mnjenja je primenjeno istraživanje, koje nastoji da reši neposredne probleme istraživača javnog mnjenja, istraživača tržišta, vlasnika agencija za komunikaciju, reklamera, stručnjaka za javne odnose i propagandista svake vrste«, piše H. Childs.<sup>39)</sup>

Nedostatak teorijske zasnovanosti, dominantni princip aktuelnosti, kao i komercijalna osnova na kojoj rade instituti za ispitivanje javnog mnjenja, najneposrednije se odražavaju na karakter njihovog rada. Tako se pod parolom ispitivanja javnog mnjenja postavljaju pitanja koja ni po kom kriteriju tu ne spadaju, izuzev po činjeni-

<sup>39)</sup> Cft. delo, p. 62. O komercijalizaciji istraživanja govori i D. Katz, u: *The Interpretation of Survey Findings*, u zborn. B. Berelson and M. Janowitz, *Reader in Public Opinion and Communication*, The Free Press, Glencoe, 1953, p. 573.

ci da je reč o traženju mišljenja uopšte — a često čak i nije reč o mišljenjima.<sup>87)</sup>

Rukovođena već navedenim odredbama, anketa istraživanja se, s obzirom na društveni okvir u kom se organizuju, mogu klasifikovati u nekoliko grupa: najpre, to su nacionalne ankete u SAD i drugim zemljama; zatim, ispitivanja koja se u SAD sprovode u okviru pojedinih država ili određenih područja; poslednji vid predstavljaju istraživanja određenih manjih društvenih grupacija.<sup>88)</sup>

Nacionalne ankete u SAD i drugim zemljama organizuju se na istim principima, jer su i instituti za proučavanje javnog mnjenja u različitim zemljama formirani po ugledu na Galupov institut-AIPO. Izborna telo je osnova za stvaranje uzorka ovih istraživanja — čija se veličina kreće, kao što je već rečeno, u zavisnosti od osobnosti samih zemalja. Rezultati se uvek daju u globalu, na nacionalnom planu, prema unapred datim ili neknađno formulisanim alternativama. Ovakav način prezentiranja rezultata proizlazi iz napred iznetog shvatanja javnog mnjenja, ali se često pokazuje nedovoljnim. Stoga se, kad god je to moguće, ovi globalni rezultati razbijaju i dovode u vezu sa nekoliko osnovnih ličnih i društvenih karakteristika ispitanika za koje se pretpostavlja da su u vezi sa mišljenjem. Među tim obeležjima najčešće se javljaju: pol, starost, ekonomski status i politička pripadnost. U posebnim slučajevima uvode se i obeležja religijske i rasne pripadnosti, nivo obrazovanja i zanimanja. Na ovaj način prikazani, rezultati javnog mnjenja bar donekle gube svoj agregatski karakter i pokazuju moguće pravce dalje analize. Na žalost, najčešće se upravo tu i staje. Raspoloživi materijal, takođe, pokazuje da niz ispitivanja, u prikupljanju podataka i prikazivanju rezultata, pravi razliku između onih koji su obavešteni o postavljenom pitanju ili imaju mišljenje i onih koji nisu ili nemaju mišljenje, da bi se dopunskim pitanjem ili tražilo mišljenje ili razlozi već postojećeg. Isto tako, ima primera da je jedno pitanje postavljeno više puta u određenom vremenskom periodu, tako da se može govoriti i o promenama javnog mnjenja u odnosu na neki problem. Treba pomenuti i to da, uprkos broj-

<sup>87)</sup> Evo nekoliko primera: „Da li ste primetili da je u poslednje dve ili tri nedelje bilo više sveže ribe?“ „Šta mislite kakvo će vreme biti sledećeg leta i na čemu zasnovate svoju pretpostavku?“ „Akc Vas ne bi ništa koštalo, da li biste voleli da pilotirate?“ — H. Cantril, *cit. delo*, p. 12, 214.

<sup>88)</sup> Ovu klasifikaciju daje H. Childs, s tim što nacionalne ankete u SAD odvajaju od nacionalnih anketa u drugim zemljama (— *cit. delo*, p. 54). Međutim, u ovom izlaganju se ove dve grupe istraživanja spajaju u jednu, jer se radi o istom nivou ispitivanja javnog mnjenja a neki put i o mogućnosti poređenja rezultata na međunarodnom planu.

nim kritikama koje se upućuju na račun anketnih ispitivanja u pogledu mogućnosti poređenja rezultata dobijenih u različitim zemljama, postoji niz ispitivanja čiji se rezultati mogu poređiti i objasniti iz ugla specifične društvene sredine na koju se odnose i osnovnih karakteristika međunarodne situacije u kojoj se prikupljaju.

Sadržinska raznovrsnost pitanja koja su tokom vremena postavljana u proučavanjima javnog mnjenja, skoro je nepregledna. Stoga će biti dato samo nekoliko primera iz kojih će se moći steći određeni utisak o prirodi tih ispitivanja.

Neposredno posle drugog svetskog rata, 1946. godine, dakle u periodu kada fašizam biva poražen i narodi očekuju bolju budućnost, sprovođi se niz ispitivanja javnog mnjenja o pojmu demokratije. Rezultati pokazuju da je shvatanje demokratije dosta slično u različitim zemljama. Nemački, švedski, britanski i holandski građani u demokratiji vide: narodnu vladavinu, slobodu, jednakost i pravdu. Postotak onih koji ne daju odgovor ili ne znaju da odgovore na pitanja kreće se u sve četiri zemlje — oko jedne trećine. Ovaj relativno visok postotak onih koji nisu dali odgovore duguje se delimično i činjenici što je postavljeno pitanje u stvari teško, jer traži da se pojam demokratije definiše, bliže odredi. Ova vrsta svakako spada u teža pitanja, jer zahteva veći stepen sposobnosti pojmovnog mišljenja od onog za koji se pretpostavlja da poseduju prosečni ljudi.<sup>39)</sup>

Naravno, proučavanje shvatanja demokratije trebalo bi povezati sa nizom konkretnih ispoljavanja njenih osnovnih principa. Međutim, ovo je upravo jedan od nedostataka anketnih ispitivanja javnog mnjenja. Na primer, NORC godinama proučava položaj Crnaca kad je reč o obrazovanju i mogućnosti zaposlenja, što je neobično značajno u zemlji u kojoj su društveni nemiri rasnog karaktera tako česti. Rezultati ovih ispitivanja pokazuju kako se konkretno shvata sloboda, pravda, jednakost — dakle osnovni principi demokratije. Iz tih rezultata položaj Crnaca se može dosta jasno sagledati. Međutim, ostaje nepovezano i neobjašnjeno kako određena mišljenja o crnačkom stanovništvu mogu da se dovedu u vezu sa mišljenjima o slobodi, jednakosti, pravdi.<sup>40)</sup>

Ma koliko preovladavala nepovezanost u ispitivanju čak i bliskih sadržaja, ipak je moguće iz rezultata o pojedinim problemima ili aspektima

<sup>39)</sup> Primeri se mogu naći u H. Cantril-ovoj knjizi, p. 159, 160.

<sup>40)</sup> Rezult. anketn. ispitivanja koja je organizovao NORC mogu se naći u cit. knj. H. Cantril-a, p. 508 —510.

jedne društvene situacije, u određenom vremenskom periodu, sagledati taj problem ili period u mišljenjima njegovih savremenika. Tako se, na primer, iz ispitivanja javnog mnjenja o slobodi štampe može videti da se ovom pitanju pridaje poseban značaj i da njenu nezavisnost ne treba ograničavati. Blizu tri četvrtine ispitanika, u proseku, u SAD, Vel. Britaniji, Francuskoj i Nemačkoj, iako dođuše u različitim vremenskim momentima, izražava mišljenje da štampa treba da bude nezavisna u odnosu na državu u odlučivanju koje će vesti objavljivati a koje ne.<sup>41)</sup> Ova nezavisnost treba da se manifestuje u kritici same vlade, odluka suda, načina rada poslovnih kompanija, politike rada poslodavaca, do kritike kvaliteta benzina i kritike knjiga i filmova. Dakle, ni u jednom konkretnom slučaju sloboda štampe ne sme biti dovedena u pitanje.<sup>42)</sup>

Posebno sistematska ispitivanja sprovode se o uzrocima i o osnovnim ciljevima drugog svetskog rata, o odgovornosti nemačke vlade, odnosno naroda, za izbijanje rata, o spremnosti da se uopšte uđe u rat, a zatim i pod kojim uslovima (kad je reč o američkom stanovništvu), itd. Za osvetljavanje ratne situacije posebno su zanimljivi i rezultati koji se odnose na spremnost davanja pomoći u hrani, po cenu ličnog odricanja, i to u vreme kada i inače postoje ograničenja u snabdevanju, kao i onih istraživanja u kojima su izražena mišljenja o prihvatanju izbeglica iz Evrope, bilo iz Nemačke ili drugih zemalja.<sup>43)</sup> Ovi rezultati su naročito zanimljivi sa stanovišta odnosa pojedinih nacija i njihove međusobne bliskosti. Pored već pomenutih rezultata, H. Cantril-ova knjiga sadrži i rezultate o mišljenjima građana koja se odnose na određene društvene institucije i poznate ličnosti kao što su: vlada, političke partije, UN, sredstva masovnog opštenja, vođe država i drugi istaknuti pojedinci; rezultati pokazuju i odnos stanovništva prema ratnim zločincima i načinu njihovog kažnjavanja, o shvatanjima komunizma i fašizma, o očekivanjima o raspodeli moći među pojedinim državama u posleratnom periodu, o nezaposlenosti i merama koje bi u tom pravcu trebalo preduzeti, itd.

Bilo bi veoma zanimljivo ukoliko bi se ovi rezultati ispitivanja javnog mnjenja o pojedinim problemima ili vremenskim periodima povezali sa istorijskom i društvenom situacijom u kojoj su

<sup>41)</sup> Primeri pitanja o slobodi štampe, sa rezultatima, mogu se naći u H. Cantril-ovoj knj., p. 416—418.

<sup>42)</sup> Dosledno odgovorima o slobodi štampe uopšte, slede i odgovori kad je reč o konkretnim ispoljavanjima te slobode; p. 417—418.

<sup>43)</sup> Videti: H. Cantril, *cit. delo*, p. 966; 967; 1074—1080; 978; 218—221; 1150—1152;

dobijeni i na taj način protumačili. Međutim, uprkos mogućnostima koje pruža H. Cantril-ova knjiga, takva analiza još nije učinjena. Uzrok tome leži delimično i u već navedenoj činjenici o sadržinskoj dezorijentaciji mnogih ispitivanja, ograničenoj vrednosti interesa koji stoje iza njih, kao i usled nedostatka kontinuirane pažnje više instituta na one sadržaje koji su najdublje povezani sa stvarnim problemima političkog i uopšte društvenog života pojedinih zemalja. Iako je pristalica postojeće prakse u ispitivanjima javnog mnjenja, H. Childs vrlo nedvosmisleno ukazuje na ove nedostatke: »Glavni nedostatak je, međutim, u diskretnom, isprekidanom i nekoordiniranom obliku ispitivanja mišljenja u SAD. Samo je nekoliko istraživačkih organizacija neprekidno ispitivalo javno mnjenje u ovom periodu; mnoga pitanja su postavljana samo jedanput ili u najboljem slučaju nekoliko puta; stvarno nije bilo pokušaja da se koordinira rad različitih istraživačkih agencija; mnoga pitanja su bila trivijalna ili vremenski ograničenog interesa.«<sup>44)</sup> Ovo shvatanje o vrednosti anketnih ispitivanja podjednako se odnosi kako na ona koja se sprovode na nacionalnom planu tako i ona čiji su okvir uže društvene sredine. Do toga dolazi otuda što su i u sadržinskom i u tehničkom pogledu sva ova ispitivanja veoma slična. Opšti zaključak do kog H. Childs dolazi o vrednosti anketnih proučavanja javnog mnjenja, a koji se u ovom obliku ipak ne bi mogao očekivati od njega, sadržan je u sledećem stavu: »Ukratko, veliki deo anketa o javnom mnjenju, danas i u prošlosti, može vrlo malo doneti nečeg od trajne vrednosti, i u tom pogledu one su uporedive sa prošlogodišnjim izveštajima o vremenu ili prosecima berzanskih papira.«<sup>45)</sup>

Napori da se proučavanje javnog mnjenja unapredi kreću se prvenstveno u okviru postojeće prakse i dobijenih rezultata. Prevazilaženje pomenutih nedostataka moralo bi da proizađe iz teorijskog razmatranja samog predmeta javnog mnjenja u smislu njegove sadržinske određenosti, te otuda i povezanosti sa nizom drugih društvenih pojava, čime bi i samo javno mnjenje dobilo svoje mesto i značaj u životu društva. No, kako ovakvih studija skoro i nema, čine se pokušaji, da se iz dosadašnjih rezultata izvuku neke pouke koje bi ukazale na vrstu pitanja koja su sadržinski dovoljno bliska određenom tipu publike kako bi se na njih dobili kvalitetni odgovori. Naime, dosadašnje iskustvo u proučavanju javnog mnjenja je pokazalo da je veliki broj ljudi neobavešten, apatičan ili bar neodlučan u odnosu na mnoga pitanja koja im se postavljaju, a često je i njihovo razumevanje sadržaja kraj-

<sup>44)</sup> Cit. delo, p. 86.

<sup>45)</sup> Ibid., p. 53.

nje ograničeno kao i mogućnost da formulišu svoja mišljenja.<sup>46)</sup> Stoga se sadržaj ispitivanja nastoji približiti znanju i iskustvu ispitanika, što je naročito težak i delikatan zadatak kad se radi o ispitivanju vrlo heterogenih uzoraka stanovništva. Imajući ovu činjenicu u vidu, G. Gallup 1962. godine sprovodi čitav niz ispitivanja da bi utvrdio koja pitanja u sadržinskom pogledu odgovaraju, odnosno ne odgovaraju tzv. »opštoj« publici (pod kojom se podrazumeva izborno telo). U osnovi ovih ispitivanja bila je ideja da mogućnost dobijanja kompetentnih odgovora u ispitivanju javnog mnjenja istovremeno obezbeđuje njegov uticaj na donosioc društveno značajnih odluka. Rezultati ovih, kao i iskustva ranijih ispitivanja, doveli su poznavaoce ove pojave do zaključka da prosečan čovek pokazuje veći stepen kompetentnosti kad izražava svoja mišljenja o: kandidatima za javne službe, radu raznih instituta i organizacija, nekim značajnijim događajima i akcijama, rezultatima vladine politike, njenim ciljevima, nekim etičkim pitanjima, kao i sopstvenom ponašanju, nadama i namerama.

Ovim istim ispitivanjima, G. Gallup izdvaja i grupe pitanja koja u sadržinskom pogledu nisu toliko povezana sa znanjem ili iskustvom prosečnog čoveka te je otuda i mala verovatnoća da će se dobiti valjani odgovori koji bi ozbiljnije mogli biti uzeti u obzir prilikom donošenja društveno značajnih odluka. Tu spadaju pitanja kojima se traži: definisanje određenih pojmova, obaveštenost — bilo opšta ili vrlo specifična, predviđanja nekih situacija ili događaja, predlog o načinu rešavanja nekog problema ili situacije, iznošenje mišljenja o predloženoj politici, posebno kad ona, kao uostalom i u prethodnim slučajevima, prevazilazi znanje i moć shvatanja prosečnog čoveka, kao i odgovori u kojima bi se iznosili razlozi određenih događanja u društvu.

Naravno, činjenica da ispitivanja o navedenim sadržajima ne dovode uvek do kompetentnih odgovora ne znači da se ispitivanja javnog mnjenja ne sprovode u ovim pravcima. Ona su upravo zanimljiva sa stanovišta mogućnosti zaključivanja o stepenu obaveštenosti određenih društvenih grupacija i različite sposobnosti razumevanja dosta složenih zbivanja u savremenom društvu. Isto tako, ne treba verovati da će kompetentno izneta mišljenja automatski i imati uticaja na stvaraoce politike, ali je nesumnjivo da je ovaj kvalitet mišljenja neophodna pretpostavka uticaja.

Posebno područje javnog mnjenja, koje se od najranijih dana vrlo intenzivno proučava, jeste pod-

---

<sup>46)</sup> Videti: H. Childs, cit. delo, p. 67. L. Bogart, *No Opinion, Don't Know, and Maybe No Answer*, POQ, 1967, no. 3.



ručje masovnog opštenja. Ovo je sasvim razumljivo s obzirom na činjenicu da su sredstva za masovno opštenje najtešnje povezana sa nastankom samih kategorija javnosti i javnog mnjenja, i da prva empirijska proučavanja javnog mnjenja sprovode upravo novine i časopisi. W. Albig navodi podatak da samo časopis *POQ* pokazuje da se interesovanje za sredstva za masovno opštenje stalno povećava i da se broj članaka, objavljenih u ovom časopisu, koji govore o sadržaju tih sredstava, njihovim odnosima i efektima na formiranje mišljenja, penje od 9,6% u prvoj deceniji (1936—1946), na 17,7% u poslednjoj (1946—1956).<sup>47)</sup>

Proučavanja sredstava za masovno opštenje pokazuju da se i ovde, kao i u drugim područjima javnog mnjenja, sve više koriste kvantitativni metodi ispitivanja, kao što se povećava i broj radova zasnovanih na kvantitativnim podacima (tzv. kvantitativni članci). Pristup i metod nauke o ponašanju sve više potiskuju dotadašnji pristup i metod humanističke nauke.<sup>48)</sup> Tako na primer, W. Schramm pokazuje da je postotak tzv. kvantitativnih članaka, koji su od 1937—1956. godine objavljeni u časopisu *Journalism Quarterly*, rastao od nule do skoro jedne polovine u ukupnom broju objavljenih članaka u ovom časopisu, a koji su se odnosili na štampana sredstva. On takođe pokazuje da se u prvom petogodištu (1937—1941) javilo 10% kvantitativnih članaka od ukupno 101, da bi taj postotak dostigao cifru od 48% (1952—1956) od ukupno 143 objavljenih članka. Ovaj trend u porastu jedne vrste članaka prati na drugoj strani opadanje istorijskih i biografskih radova, od 33% u prvom petogodištu, na 19% u poslednjem.

Proučavanje sredstava za masovno opštenje se od prvih dana razvilo kao odgovor na zahteve tržišta. Takmičenje u reklamiranju, koje se javlja između nekoliko sredstava ove vrste i agencija, nametnulo je ispitivanje veličine, sastava i mišljenja stanovništva o nizu reklamiranih proizvoda. Iskustva stečena na ovom polju proširuju se i javljaju u dva vida. Prvo, kao ispitivanje samih sredstava opštenja u pogledu: njihovog društvenog položaja, stepena pristupačnosti i obima korišćenja, strukture sadržaja i verodostojnosti obaveštavanja i, posebno, stepena uticaja na formiranje javnog mnjenja. Drugo, kao ispitivanje publike (tzv. audience research), tj. čitalaca štampanih poruka, slušalaca radija i gledalaca televizije i filma. Publika se proučava sa stanovišta društvenih i ličnih karakteristika njenih članova i njihovog odnosa prema sredstvima za masovnu komunikaciju, odnosno sadržaju koji ona prezentiraju.

<sup>47)</sup> W. Albig, cit. čl.

<sup>48)</sup> W. Schramm, *Twenty Years of Journalism Research*, *POQ*, 1957, no. 1.

Ova spona između tih sredstava i publike naročito dolazi do izražaja u ispitivanjima mišljenja publike u pogledu ocene tačnosti obaveštavanja pojedinih sredstava za masovno opštenje. U tom smislu H. Cantril iznosi rezultate proučavanja u kojima se porede štampa i radio. Može se reći da se u većini slučajeva radio javlja kao češći izvor obaveštavanja nego novine, da se više veruje vestima sa radija nego onim iz novina, da radio pruža jasniju sliku događaja o kojima govori i sl.<sup>49)</sup> Ispitivanja radio-slušalaca, sprovedena 1962. godine dolaze do sličnih rezultata.<sup>50)</sup>

Kasnija istraživanja, međutim, pokazuju da se pravi izbor sredstava za obaveštavanje vrši između televizije i štampe. Podaci govore o tome da bi gubitak magazina pogodio mali broj ljudi, a da radio ne pruža ništa više nego što je to u mogućnosti da učini televizija. Međutim, televizija se još uvek nije izborila za prvo mesto kao izvor vesti (ispred nje je štampa), ali se zato smatra najverodostojnijim sredstvom obaveštavanja. Uz to, najveći broj ljudi bi baš televiziju zadržao ukoliko bi se trebalo odlučiti između više sredstava. Ljudi u većini slučajeva više vole da gledaju nego da čitaju, što je naročito izraženo sa opadanjem društvenoekonomskog statusa. U vezi sa tim je i u većem stepenu izražena sklonost ka zabavnom, umesto ozbiljnom i informativnom sadržaju. Ovi podaci, međutim, ništa ne govore o kvalitetu sadržaja koji nude ova sredstva već samo o većoj popularnosti televizije u širim društvenim slojevima.<sup>51)</sup>

Ova saznanja do kojih se došlo u proučavanjima sklonosti publike i njenih shvatanja o verodostojnosti pojedinih izvora, koriste se za utvrđivanje stepena uticaja pojedinih sredstava za formiranje javnog mnjenja. Studije o »dvostepenom toku opštenja«, kao i niz eksperimentalnih ispitivanja, pokazuju da se po stepenu uticajnosti na prvom mestu nalazi lični kontakt, a da dalje slede televizija i film, radio, i tek na kraju štampa. Ipak, ostaje činjenica da posebno mesto na kontinuumu uticajnosti imaju tzv. specijalizovani izvori (razni profesionalni časopisi i novine), koji kod svoje publike stoje na prvom mestu. Ovo se tumači velikim stepenom selektivnosti samog izlaganja kao i činjenicom što su sadržaji takvih sredstava za opštenje mnogo više u skladu sa grupnim normama i ličnim interesima.<sup>52)</sup>

<sup>49)</sup> H. Cantril, *cit. delo*, p. 523—526.

<sup>50)</sup> H. Childs, *cit. delo*, p. 210.

<sup>51)</sup> *Ibid.*, 210—217.

<sup>52)</sup> Videti: J. Klapper, *The Effects of Mass Media of Communication*, The Free Press, Glencoe, 1963, Ch. 5. C. Hovland, *Effects of The Mass Media of Communication*, Handbook of Social Psychology, Addison Wesley Publishing Company, USA, 1959.

Sva ova ispitivanja sredstava za masovno opštenje, u prikazivanjima rezultata uzimaju u obzir razlike u polu, starosti, socijalno-ekonomskom statusu i sličnim karakteristikama kako bi odgovori dobili realniji okvir postojanja. Treba, međutim, reći da se sredstva za opštenje posmatraju isključivo sa stanovišta obaveštavanja i uticaja, i to jednosmernog — od centara ka publici — tako da nema ni jednog istraživanja koje bi pokazalo njihovo korišćenje za širu izmenu mišljenja o različitim pitanjima ili pak uticaj publike na promenu strukture sadržaja (u kvantitativnom i kvalitativnom smislu). Dakle, javna diskusija koja preko sredstava za masovno opštenje treba da bude realizovana, zanemarena je kako u stvarnom životu tako i u istraživanjima. Uloga sredstava za masovno opštenje svela se na zabavu i nepotpuno obaveštavanje.

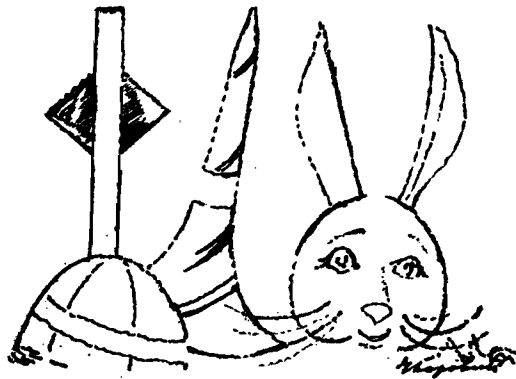
Sledeće područje koje je u oblasti javnog mnjenja bilo predmet intenzivnog proučavanja, jeste propaganda. U periodu drugog svetskog rata, kada se verovalo u veliku moć sredstava za masovno opštenje i propagandu, interesovanje je bilo znatno veće nego u kasnijem periodu, kad su promene u načinu života i događaji pokazivali veći stepen uticaja na menjanje mišljenja ljudi nego bilo kako vešto smišljena propaganda. Osim toga, i saznanja do kojih se došlo u proučavanju malih grupa skrenula su pažnju na drugu stranu. W. Albig pokazuje da je u prvom desetogodištu, u POQ-u bilo objavljeno 13% članaka posvećenih propagandi, dok je taj postotak u poslednjoj deceniji pao na 4%.<sup>53)</sup> Ostaje, naravno, da se u daljem istraživanju utvrdi stvarni stepen uticaja različitih vidova psihološkog manipulisanja koja su zasnovana na saznanjima motivacione analize a koja počiva na jednom interdisciplinarnom pristupu u proučavanju ljudskog ponašanja.

Na kraju, treba reći da se i postupci za proučavanje javnog mnjenja javljaju kao posebne jedinice analize: različiti oblici ankete i merenja, analiza sadržaja i eksperiment. Ne ulazeći u izlaganje osnovnih osobenosti navedenih postupaka i njihove podobnosti za ispitivanje posebnih problema iz okvira javnog mnjenja, na ovom mestu treba samo izneti da ih karakteriše jedna izrazito kvantitativna dimenzija.

Posebno valja ukazati na veliki stepen povezanosti koji se javlja između društvenog sistema, ustanova za ispitivanje javnog mnjenja i samog javnog mnjenja. Na jednoj strani, društveni sistem, u skladu sa svojim interesima i ciljevima, pre svega preko sredstava za masovno opštenje,

<sup>53)</sup> W. Albig, *cit. članak.*

a dugoročnije i suptilnije kroz sistem školstva i obrazovanja uopšte, utiče na oblikovanje javnog mnjenja. Na drugoj strani, osnivaju se ustanove koje čine organizacijski okvir za proučavanje javnog mnjenja na globalnom planu. Ta ispitivanja, međutim, zahtevaju ogromna novčana sredstva, te se stvara zavisian odnos osnovanih institucija od vlade i raznih državnih i privatnih korporacija. Praktičnim potrebama finansijera istraživanja, koji traže brze podatke, podređuju se kriteriji naučnog rada. Rezultat je: krajnje pojednostavljeno shvatanje javnog mnjenja, koje dalje uslovljava i karakter osnovnog metodskog pristupa njegovom izučavanju. Stoga, umesto da se jedan od najsloženijih vidova ljudskog iskustva (emotivno i racionalno odnošenje prema tokovima društvene prakse) vidi u svojoj raznovrsnosti i sadržinskom bogatstvu, mišljenja, kao kristalizacije tog iskustva, javljaju se u stereotipnoj i šablonizovanoj formi, a svoj krajnji izraz nalaze u brojevima. Čak i tamo gde se javi sveža misao, ona biva odbačena, jer se ne uklapa u mašinsku obradu podataka. Ljudi i njihova mišljenja postaju materijal za suvo-parnu i beživotnu mašinsku obradu, a korisnici tih podataka, ne samo formalno već i stvarno, ne vide više čoveka i njegov život iza mase brojeva. Na taj način, institucionalizacija u oblikovanju javnog mnjenja i organizacija ispitivanja (koja to ispitivanje nastoji da što više šablonizuje) vode istom cilju — ujednačavanju i obeživotvorenju jednog, inače, od najživljih oblika društvene svesti.



# O POSREDNIČKOJ FUNKCIJI NARODNOSTI

---

Opšta evolucija čovekovih prava, — bar na nacionalnom nivou uređivanja međusobnih odnosa među zajednicama koje žive van nacionalnih i državnih okvira svoje matične nacije, — izazvala je za poslednjih dvadeset godina neke nove ideje i druga shvatanja u pogledu funkcija takvih nacionalnih zajednica.

Slovenija je postala jedna od federativnih jedinica Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije; zbog svog ekonomskog položaja, istorijskih iskušenja i drugih egzistencijalnih određenja male nacije ona je, u drugom svetskom ratu, doživela da je osvajači i njegovi vazali između sebe više puta dele (Slovincima je pripreman genocid); ona je ipak uspela da u pomenutom sudbinskom istorijskom zbivanju združi u narodnooslobodilačkoj borbi sve svoje regionalne delove — nezavisno od versajskih granica koje je postavio osvajač (priključenje Rajhu jednog dela Slovenije). Međutim, posleratna situacija dovela je do toga da ova federativna, u visokom procentu nacionalno homogena, a s drugim jugoslovenskim narodima sjedinjena državnica, ne obuhvati i svoje granične pokrajine (Tršćansko i Gorično područje, Beneška Slovenija, Koruška, Porabje), već su one ostale u okvirima tri susedne države (Italije, Austrije, Mađarske). Takav položaj je otvorio — u vezi sa zagranničnim Slovincima — ceo niz pitanja a u prvom redu pitanje njihovog svestranog razvoja, očuvanja nacionalne suštine, komuniciranja s nacionalnom bazom u označenim državnim i društvenim okvirima, i to uz novonastale međudržavne odnose. S obzirom na utemeljenje samostalne delatne politike nesvrstanosti SFRJ i politike otvorenosti prema svetu ove samoupravne socijalističke zajednice, utrti su putevi dobrih susedskih odnosa sa svim susednim državama.

Sve ovo je zahtevalo nove ideje i ispravljanje, izmenu ustaljenih pogleda na položaj narodnos-

---

ti (koje su pogranične — s obzirom na nacionalnost i državu) i na njihovu funkciju.

Među tim novinama ovde nas pre svega zanima zamisao o novoj *posredničkoj* funkciji takve nacionalne zajednice, koju su političari i državnici nazvali *funkcijom mosta* — ali to nisu bliže definisali.

Pri činjenici da su susedne države već potražile put dobrih odnosa i da ih (Austriju, Italiju, Jugoslaviju) i međudržavne i međunarodne pravne odredbe obavezuju na zaštitu prava pomenutih narodnosti — takozvanih nacionalnih manjina — sada se, negde više a negde manje, postepeno izdvaja iz istorijske opterećenosti zamisao o dručijoj prirodi, položaju, mogućnostima i funkciji navedenih zajednica.

Prema novim zamislima, te zajednice treba da imaju maksimalne mogućnosti za svoj nacionalni razvitak; one više neće biti *objekt* međudržavnih rasprava, već *subjekt*, kad je na bilo koji način u pitanju njihova egzistencija; njihovi članovi neće biti stranci u državi druge nacionalnosti, već činilac vredan poštovanja, koji — zbog prirode stvari, zbog svoje nacionalne različitosti — treba da obavlja posrednički zadatak, zadatak zbližavanja u cilju boljeg međusobnog upoznavanja i saznavanja različitih kultura.

Govoreći o *kulturnom posredništvu*, zadržaćemo se samo na udelu narodnosti u odnosima među susednim državama. U središtu naše pažnje neće biti brojne razmene na području substrata, istupanje raznih kulturnih grupa, horova, amaterskih pozorišnih, folklornih, sportskih, skupina, itd., mada time nikako ne mislimo da potcenimo pomenute faktore. Navešćemo samo neka ostvarenja koja, u tom posredništvu, znače određeni kvalitet dublje prirode i koja — po našem mišljenju — predstavljaju pokazatelj stepena međusobnog uticanja i funkcije mosta.

Uz ovakav pristup čine nam se korisnim saznanja koja je dosad dala *uporedna istorija književnosti*, iako na metodološki sistem ove nauke možemo samo delimično da se oslonimo: i ona se zaustavlja na jezičkim i međunarodnim granicama, na razmeni ideja, knjiga, tema i na vezama među raznim književnostima, umetničkim strujanjima i uticajima.<sup>1)</sup> Naravno, takvi kontakti i strujanja se samo delimično protežu preko određene geografske granične regije ili se ostvaruju u okviru određenih narodnosti, nacionalnih manjina. Međutim, treba uvek imati u vidu

---

<sup>1)</sup> M. F. Guyard, *La Littérature comparée*, (Objet et méthode), Presse Universitaire de France, Paris, 1965.

i saznanja politikološke nauke, kao i posebne istraživačke usmerenosti namenjene položaju narodnosti.

Kao činilac literarnog ili kulturnog kosmopolitizma, komparativisti navode, na prvom mestu, *znanje jezika*. Poznato je da je tamo, gde su narodnosti imale dodira, na pograničnim teritorijama, — usled istorijskog razvoja i društveno dominantnog položaja nacije koja vlada državom, a time i društvom, — dolazilo do dvojezičnosti i to delimično u *superpoziciji*, a delimično u *juxtapoziciji* — kako dvojezična stanja shvata francuski stručnjak za pitanja narodnosti Gij Ero.<sup>2)</sup> Do visokog procenta dvojezičnosti došlo je među Slovencima u već pomenutim pograničnim jugoslovensko (slovenačko) — italijanskim, austrijskim, mađarskim regionima, ali takozvana državnodominirajući narod nije pokazao sluha za „manjinski” jezik. Na ovu neskladnost upozorava slovenački tršćanski pisac A. Rebula kad piše da italijanski govori svaki Slovenac, ali da je za Italijana njegov prvi sused manje ili više neznanac itd.<sup>3)</sup> U takvoj situaciji ostvarena je do danas samo jednostrana mogućnost da se prevladaju jezičke granice. Za taj srednjoevropski kutak istorija navodi ceo niz oblika pomoću kojih su kvantitativno i državno veće zajednice težile da eliminišu — asimiliraju tamošnju slovenačku, a i kulturnu individualnost. Međutim, tokom stoleća, represivnim oblicima je ostvarena samo neka vrsta amorfne dvojezičnosti i takva ista bikulturnost kod delova manjinskog stanovništva.

Kao sledeći činilac javljaju se *prevodi*. U ovom slučaju *male nacije* su, u poređenju sa velikim nacijama, u nejednakom položaju. One su u prošlosti, ali i dan-danas, — već zbog samog kvantiteta, ali i zbog kasnijeg starta, — bile primorane da se upoznaju sa onim što su drugi ostvarili. Zato su morale da neguju prevodilaštvo i nije slučajno što su se u malim nacijama, usled celog niza okolnosti, prevodenja latili najbolji stvaraoci, dok tu težnju velike zajednice ne pokazuju. Ali, to što se ispoljilo kao nedostatak i veliki napor — pretvorilo se u prednost. Navlašćemo opet A. Rebulu: U Trstu, gde žive hiljade italijanskih intelektualaca, nema nijednog jedinog prevodioca za slovenački jezik (op. cit). Naravno, time ne mislimo da kažemo da prevodioci treba da se regrutuju samo sa onog područja gde se sreću narodnosti u neposrednom fizičkom kontaktu.

<sup>2)</sup> Guy Heraud: *Peuples et langues d'Europe*, Paris, 1966.

<sup>3)</sup> A. Rebula: *Kultura v obmejnih pokrajinah: vloga Trsta, Most, revija za kulturo in družbena vprašanja*, 1970, br. 26/27.

Među zanimljiva svedočanstva posleratnog perioda spada svakako spoznaja koruškog austrijsko-nemačkog pisca Jozefa Fridriha Perkoniga, koji je u komentaru zbirke „Europäische Dichtung aus dem Südosten (Evropsko pesništvo Jugoslovena)“<sup>4)</sup> napisao: „Grešimo ako mislimo da je nekom narodu učinjena usluga i ukazana milost onda kad delić njegovog pesništva drugi narod prevede na svoj jezik. Mada je svakom narodu dobrodošlo poštovanje i odati priznanje njegovim duhovnim tvorevinama kad se jave u literaturi među drugim narodima, darovani su ipak oni (u ovom slučaju mi) koji su dobili pesničku supstancu.“

Pesnik i pisac koga smo naveli, bio je po majci Nemač, a po ocu Slovenac; u svom poslednjem razdoblju izrazio se posvetio kulturnoj posredničkoj ulozi. Saradivao je na prevođenju mnogih slovenačkih dela na nemački jezik.

Tako smo stigli do uloge *pojedinačnog posrednika*. Uloga prevodilaštva dokazuje se kao značajna, iako ne bismo želeli da sva pitanja podredimo samo prevodilaštvu. Ipak ostaje otvoreno pitanje kada će prevodioci moći da prerastu nivo tehničke savršenosti, ma kako bio visok njen stepen, i da dostignu nivo stvaralačke misli.

Za nas će biti zanimljiv primer da je politikološko delo: Sperans (Edvard Kardelj), *Razvoj slovenačkog nacionalnog pitanja*<sup>5)</sup> preveo J. Messner, profesor slovenačke gimnazije u Celovcu,<sup>6)</sup> i na taj način upoznao širu evropsku javnost sa politikološkim tumačenjem pitanja narodnosti (sa marksističkog stanovišta).<sup>7)</sup>

Doduše, geografsko susedstvo, bikulturna okolina, sama navodi na posredništvo; međutim, upravo ta činjenica što su narodnosti bile u „dodirnom položaju“, postala je, u prošlosti, u slučaju velikih i malih nacija, pozorje težnji, koje su izričito suprotne stvaralačkom poštovanju jezičkih, kulturnih i nacionalnih razlika. Ako tako odmerimo istorijske okolnosti, one, u izvesnom

---

<sup>4)</sup> Europäische Dichtung aus dem Südosten, Herausgegeben von Joseph Friedrich Perkonig; Ivan Cankar, Spuk im Florianital; Ivan Tavčar, Herbstblüte; Miško Kranjec, Herr auf eigenem Grund, Sprung in die Welt; Edvard Wancura Verlag, Wien-Stuttgart. (Izdavač je dao i uvodne propratne eseje o slovenačkim piscima).

<sup>5)</sup> „Razvoj slovenskega narodnega vprašanja“, I izdanje, Ljubljana, 1939; II izdanje Ljubljana, 1957, III izdanje Ljubljana, 1970.

<sup>6)</sup> „Die Vierteilung; Nationale Frage des Slovenen, Europäische Perspektiven, Europa Verlag, Wien—Frankfurt—Zürich, 1971.

<sup>7)</sup> Recenzent (W. Filla) u „Die Zukunft“ (1972, br. 2, Socialistische Zeitschrift (Austrija) für Politik, Wirtschaft und Kultur) zaključuje da je reč o značajnom delu posvećenom pitanju narodnosti.



smislu, umanjuju napred pomenute mogućnosti za brži razvoj novijih saznanja.

U međudržavnoj politici, i to upravo za područja koja uzimamo kao primer, sve više se naglašava potreba za međusobnom kulturnom razmenom i vezom nacionalnih grupa sa nacionalnom maticom.<sup>9)</sup>

Nastojanja usmerena u prvom pravcu treba da postepeno otklone nedostatke koji su u istoriji nastali u brojno snažnijim nacionalnim zajednicama, dok bi drugi pravac trebalo da omogući prirodno kulturno strujanje. Sve to treba da izravna kulturni bilans u višenacionalnom susedstvu. Ako možemo da verujemo izveštajima o tim zbivanjima, takvi naponi već sada imaju blagotvorno dejstvo.

Dok se u okviru koruške (Austrija) slovenačke razmene afirmiše muzika (razmena opera i koncerta), u Trstu se ističu dramske kuće (Slovensko gledalište, pozorište nacionalne manjine,<sup>9)</sup> kome se pridružio Teatro Stabile di Trieste, koji je uveo u svoj program prvo slovenačko delo: S. Grum, *Događaj u mestu Gogi*.<sup>10)</sup>

Među ostvarenja koja predstavljaju svojevrсно otklanjanje nedostataka spada takođe i koruška antologija, koja obuhvata i slovenačke autore sa izvornim tekstom i sa prevodom.<sup>11)</sup> Isto tako je zanimljivo zbivanje u revijalnoj štampi, gde je došlo do dijaloga u kojima se sreću autori susednih narodnosti i razmenjuju svoja gledišta o mogućnostima zajedničkog života i rada i međusobnom kulturno-političkom položaju.<sup>12)</sup>

Kulturni posrednički položaj nacije ili jednog njenog dela vidi se u svojoj svojoj mnogostranosti već iz ovo nekoliko primera. Međutim, mi u

<sup>9)</sup> Navodimo mišljenja slovenačkih intelektualaca u Trstu. Oni smatraju da bi institucije u nacionalnoj matici morale više da vode računa o Slovencima van granica (D. Cupin, student); da bi matična domovina morala da pomaže da oni, van granica, dobiju svoju specifičnu ulogu (A. Lokar); da i Slovence van granica obuhvata i uključuje u deo jedinstvenog kulturnog prostora nezavisno od upravno-političkih činjenica (I. Tavčar, dramski pisac i prevodilac). Anketa: Slovenački kulturni prostor prevazilazi državne granice; „Delo“, 1 juni 1968, str. 15. — T. Veiter pominje kulturnu razmenu u posebnom poglavlju: *Kulturaustausch mit dem Stammvolk, Das Recht der Volksgruppen und Sprachminderheiten in Österreich, Wien—Stuttgart, 1970.*

<sup>9)</sup> Filip Kalan: *La mission du théâtre slovène à Trieste; u: Essais sur le théâtre, Ljubljana, 1961.*

<sup>10)</sup> a. g. b. A proposito di „Avvenimento nella città di Goga, Umana (časopis), Trieste, 1972, br. 1—4.

<sup>11)</sup> Dr Erich Nussbaumer, *Kärnten im Wort, Izd. J. Heyn, Klagenfurt, 1971.*

<sup>12)</sup> „Most“, revija za kulturna in društvena vprašanja, Trst (dijalog-prilozi su štampani i na slovenačkom i na italijanskom jeziku).

ovom našem napisu nismo produbljivali neka pitanja kao što je, na primer, pitanje prihvatanja onih narodnosti čije razlike u kulturi — mada susedske — nisu nailazile na susretljivost i razumevanje. U našem, slovenačkom primeru, kao i u primeru delova naše nacije u susednim državama, to pitanje se javlja u svoj svojoj ambivalentnosti. Jer, kada smo mi prihvatili ono što je tuđe, mi smo to na svoj način obrađivali ili negirali, istovremeno stvarajući o tuđem stvaralaštvu svoju sopstvenu predstavu i tako bili osiromašeni, jer nam je izmicala njegova suština.

Pitanje posredničke funkcije određenog dela jedne nacije u višenacionalnoj pograničnoj zoni — nacionalne manjine kao mosta — ne treba, dakle, procenjivati samo spolja; kulturna razmena se ne odvija jedino u određenom geografskom području, već je njeno pozorje čitava nacionalna celina. Pre svega, nije reč o promenama koje će se desiti samo sa jedne strane, već one moraju biti obostrane; ona strana, koja tokom istorije nije stekla dovoljno iskustva o korisnosti razmena, mora da nadoknadi dosadašnje velike praznine.

U ovom proleću koje tek nastaje prve laste su — pri svakom ovakvom događaju — upravo ljudi iz narodnosti pograničnih zona te je zato razumljivo što je skepsa još uvek prisutna.

(Prevela sa slovenačkog  
DOBRINKA HADŽI-SLAVKOVIĆ)



# KULTURNI SISTEM U PARSONSOVOJ TEORIJI

---

Razvoj sociologije u poslednjih dve decenije, a naročito njene opšte teorije, pokazuje da se kulturi i kulturnim pojavama poklanja sve manje pažnje. Najviši domet rasprave najčešće predstavlja apstraktno i shematično konstatovanje veze između pojedinih parcijalnih kulturnih činjenica i specifičnih pojava u društvenoj strukturi. Proučavanje kulture kao celovitog i složenog područja društvene stvarnosti retko se sreće u radovima pripadnika obe najznačajnije savremene sociološke orijentacije: marksističke i funkcionalističke. Kada je reč o marksističkoj teoriji, ovaj nedostatak je odavno zapažen i konstatovan od strane samih marksista, mada to nije doprinelo da se on i otkloni. Ali u slučaju druge, najrasprostranjenije sociološke orijentacije — funkcionalizma, ova tvrdnja može da zvuči paradoksalno. Jer, ova teorija se upravo temelji na činionicima koji potiču iz kulturne sfere — vrednostima, kojima daje primat u objašnjavanju društva, njegove strukture i kretanja. No, verovatno da objašnjenje ovog paradoksa treba tražiti u pristupu ove teorije, u načinu na koji se vrednosti kao elementi socio-kulturne realnosti tretiraju i kako se njima služi da bi se došlo do objašnjenja društva i čoveka u njemu.

Ova opšta primedba može da se primeni i na Parsonsa, utemeljivača modernog sociološkog funkcionalizma, mada u nešto specifičnijem vidu. Naime, Parsonsu se ne može uputiti primedba da je zanemario područje kulture u svojoj teoriji, ili, pak, da je kulturu samo parcijalno razmatrao. U njegovoj opštoj teoriji akcije, područje kulture figurira ravnopravno sa ostala dva područja ljudske stvarnosti — društvom i ličnošću. Ali, ako se posmatra obimnost radova u kojima se razmatraju problemi društva i ličnosti, s jedne strane, i onih u kojima se raspravlja o kulturi, s druge strane, onda ovi poslednji pred-

---

stavljaju nesumnjivo samo neznatniji deo njegovog opusa.<sup>1)</sup>

Međutim, od prigovora nije pošteđena ni sadržinska strana razmatranja: nećemo mnogo pogrešiti ako konstatujemo, već na početku, da je kulturni sistem kao jedan od globalnih delova akcionog sistema, najmanje sistematski razmatran u Parsonsovoj teoriji, da je tu ostalo najviše praznina i protivrečnosti, i bez ikakvog preterivanja, da je tu i najmanje originalnog autorovog doprinosa.

Cilj ovog rada je, upravo analiza Parsonsovih rezultata na planu proučavanja kulture ili, preciznije, kulturnog sistema. To je, po našem mišljenju, neophodno učiniti iz dva razloga. S jedne strane, kod Parsonsa se, bez obzira na prethodno upućene kritike, kulturi daje najviše mesta i značaja kao posebnom fenomenu (naročito u poređenju sa Parsonovim sledbenicima). Drugi razlog proizlazi iz činjenice da je Parsonsova opšta teorija akcije, a zatim i sociološka, zasnovana na shvatanju koje daje istaknuto mesto nekim kulturnim činocima, a pre svega vrednostima. Otuda je neophodno, da bi se ta teorija sagledala u celini, i da bi se o njoj moglo argumentovanije suditi, da se analizira shvatanje kulture i njeno mesto u Parsonsovoj zamisli.

Pri tom, kada prilazimo ovakvom razmatranju moramo imati u vidu da se Parsonsov osnovni interes i glavna preokupacija odnosi na društveni sistem, proces društvene interakcije i uslove njenog funkcionisanja i održavanja. Otuda sva razmišljanja o kulturi treba posmatrati u ovom sklopu. Time se unapred otklanjaju zablude i nesporazumi, do kojih bi moglo da dođe u interpretaciji ako se ne bi vodilo računa o ovoj okolnosti, a istovremeno olakšava sam posao analize.

#### ODREĐENJE KULTURNOG SISTEMA

Kada raspravlja o kulturi, Parsons to čini na specifičan način, u skladu sa osnovnim okvirom koji nameće sistem opšte akcije. Naime, kod Parsonsa se kultura pretežno posmatra kao kulturni sistem, tj. kao specifična, strukturirana organizacija kulturnih objekata. Dakle, kada govori o kulturi, Parsons ima pre svega u vidu određen kulturni poredak, a ne kulturu kao složen proces ljudske aktivnosti kojom se stvaraju kultur-

---

<sup>1)</sup> Najpotpunija razmatranja o kulturi sreću se na dva mesta: u zajedničkoj studiji *Toward a General Theory of Action*, u odeljku koji su napisali Parsons i Shils: "Motives, Values and Systems of Action" i u Parsonsovoj sociološkoj hrestomatiji *Theories of Society*, u uvodu za IV odeljak "Culture and Social System", str. 963—997.

riđ dobra i istovremeno uspostavljaju odnosi između te aktivnosti, stvorenih dobara i samih stvaralaca. Doduše, on neće biti uvek dosledan ovom pristupu, naročito ne u onim slučajevima kada treba da pokaže kako kultura nastaje i kakvu fundamentalnu ulogu ima za sam proces društvene interakcije i ponašanje pojedinaca. Ali, s obzirom na to da ova pitanja ne predstavljaju okosnicu njegovih razmatranja kulture, i ne pruža se dovoljno mogućnosti da se neki drugi pristup razvije. Međutim, ukazivanje na postojanje ovog dualiteta u posmatranju kulture, biće jedan od osnovnih zadataka naše analize, s ciljem da se pokaže da sistemski pristup kulturi koji preovlađuje, ne dozvoljava prevazilaženje apstraktnosti i spekulativnosti u izlaganju i tumačenju kulturnih pojava.

Nije nimalo slučajno što se potreba za detaljnijim i razložnijim izlaganjem kulturnog sistema, javila nakon sveobuhvatne analize društvenog sistema.<sup>2)</sup> S jedne strane, bilo je neophodno locirati vrednosne elemente koji se javljaju kao najaktivniji faktori oblikovanja društvenih odnosa, a s druge, trebalo je kompletirati opštu teorijsku shemu analizom odnosa između njena tri sastavna, analitička dela: društva, kulture i ličnosti.<sup>3)</sup>

Ako se želi shvatiti prava priroda odnosa koja se uspostavlja između tri akciona sistema, treba poći od Parsonsove postavke o organskom karakteru sistema akcije i odnosima »nezavisne varijacije« koji se uspostavljaju između analitičkih jedinica tog sistema. Iz ovih dveju postavki, onda, proizlazi da se društvo, kultura i ličnost mogu smatrati nezavisnim analitičkim delovima unutar jednog opšteg sistema akcije koji predstavlja čovekovu socio-kulturnu realnost. Parsons to izražava na sebi svojstven način: »da svaki od ova tri, mora biti shvaćen kao nezavisan fokus organizacije elemenata sistema akcije, u smislu da se nijedan od njih ne može teoretski svesti ni na jedan drugi ili njihovu kombinaciju. Svaki od njih (sistema — A. M.) je neophodan za druga dva, u smislu da bez ličnosti i kulture ne bi bilo društvenog sistema, što važi

<sup>2)</sup> Prvo sistematsko razmatranje problema kulturnog sistema usledilo je godinu dana posle objavljivanja studije "The Social System" u već pomenutoj zajedničkoj studiji *Toward a General Theory of Action*.

<sup>3)</sup> Parsons smatra da određenje odnosa između društva, kulture i ličnosti, koje se daje u pomenutoj studiji omogućava prevazilaženje „izama“ u društvenim naukama i onemogućava redukciju jednih na druge. Ovu izjavu Parsons je dao u odgovoru na neke kritike koje su mu upućene, a naročito u recenziji R. Farisa, objavljenoj u *Sociological Review*, br. 1/1953, str. 1030. Parsonsov odgovor objavljen je u *American Soc. Review*, br. 6/1953, pod nazivom "Some Comments on the State of the General Theory of Action".

i za sve ostale logičke kombinacije između njih.«<sup>4</sup>

Iz ove formulacije proističe i drugi važan momenat, koji se tiče kriterija diferencijacije tri podsistema. Kriterij njihovog razlikovanja predstavljaju središta organizovanja. Dok u društvenom sistemu, centar organizacije i integracije komponenata akcije predstavlja interakcija između društvenih objekata, u slučaju ličnosti ovaj centar se pomera ka organizaciji i integraciji pojedinih akcija aktora u celovit sistem, a u slučaju kulture imamo organizaciju i integraciju simbola i simboličkih obrazaca u jedinstven sistem.

Pogledajmo šta ovo određenje konkretno znači kada se primeni na odgovarajuća područja stvarnosti. Društveni sistem karakteriše proces interakcije između više aktora, te u tom smislu, situaciju aktora ka kojoj je usmerena njegova orijentacija, sačinjavaju drugi aktori (Alter) koji predstavljaju za datog aktora (Ego) objekte želje. Za društveni sistem je karakteristično da su ove raznovrsne akcije niza aktora uzajamno povezane i integrisane posredstvom zajedničkog vrednosnog sistema koji je prisutan u očekivanimjima aktora.

Sistem ličnosti karakteriše međupovezanost akcija individualnog karaktera, pri čemu ovde, kao i u slučaju društvenog sistema, akcije nisu slučajne, već predstavljaju uređenu, determinisanu strukturu, koja je specifična za svakog pojedinog aktora kao ličnost. Po tome se on izdvaja od drugih pojedinaca, predstavljajući organsku celinu koja održava svoje granice, svoju samostalnost.

Teškoće su nastale kada je trebalo prema istom principu definisati kulturni sistem. Naime, kulturni sistem prvobitno nije određen kao *akcioni* sistem, tj. kao sistem motivirane akcije, kao što je to učinjeno sa društvom i ličnošću, već kao sistem organizacije *simboličkih obrazaca*. Elementi kulturnog sistema, simboli (ideje, ekspresivni simbolizam i vrednosne orijentacije) su tako organizovani da se između njih uspostavljaju veze na principu konzistentnosti.<sup>5</sup>

Odmah je primećeno da ovo određenje kulturnog sistema nije u skladu sa principom »nezavisne varijabilnosti«, jer ovaj odnos ne može da se primeni na odnos kulture i druga dva podsistema. Društvo i ličnost su shvaćeni, i konkretno i analitički, kao nezavisne celine, kao em-

<sup>4</sup> T. Parsons, *The Social System*, The Free of Glencoe, III, 1951, str. 6.

<sup>5</sup> Ovo shvatanje iznosi se u pomenutoj studiji Parsonsa i Shilsa "Motives, Values and Systems of Action", a takode i u "The Social System".

pirijski totaliteti, dok je kultura predstavljala samo analitički neophodan deo u njihovom konkretnom ispoljavanju.<sup>6)</sup>

Do ove protivrečnosti došlo je zbog toga što kulturni sistem nije shvaćen, poput druga dva, kao akcioni sistem, već kao organizacija simbola, »eteralnih objekata«, koji postoje nezavisno od društva i pojedinaca. Kulturni objekti postoje kao nešto spoljašnje, kao »predmeti« koji se posredstvom različitih mehanizama nameću i uključuju u društvenu ili individualnu akciju dajući joj smer. Naravno, ovakvo tumačenje kulturnog sistema bilo je neodrživo, te je Parsons morao da pristupi bitnim izmenama. U novoj odredbi, kulturni sistem se, saglasno opštem pojmu akcionog sistema, definiše kao sistem *akcije* usmeren ka stvaranju i održavanju kulturnih obrazaca.<sup>7)</sup> Time je on izjednačen sa ostala dva podsistema, jer predstavlja središte kulturne akcije. Kao primere akcije u kulturnom sistemu Parsons navodi crkvu i nauku. Mada obe sadrže relacioni aspekt, tj. aspekt interakcije, ipak su primarno orijentisane ka stvaranju i održavanju specifičnih kulturnih obrazaca, te stoga prvenstveno predstavljaju kulturne, a tek potom i društvene sisteme.

Ovaj novi pogled svakako je prihvatljiviji sa stanovišta koherentnosti teorijske zamisli, a zatim i u pogledu tretmana samog odnosa između kulture i društva. Sada se, naime, kultura posmatra kao sastavni deo procesa interakcije, kao jedan njen aspekt. Istovremeno, naglašava se procesualni karakter kulture, odnosno oblikovanje simbola u samom toku interakcije.

Međutim, i pored ovih pozitivnih momenata, nova definicija i dalje pati od jednostranosti koje rezultiraju iz Parsonsovog sistemskog gledanja na kulturu i njene elemente. Naime, njome su obuhvaćene samo kulturne institucije, dakle legalizovani sistemi verovanja, ideja i vrednosti. Svi oblici kulturnog stvaralaštva koji nemaju striktno institucionalni karakter, ne spadaju u kulturni sistem. Možda bi se ovo naglašavanje institucionalne kulture moglo opravdati Parsonsovim nastojanjem da objasni savremeno društvo, ali ova pretpostavka nije prihvatljiva,

<sup>6)</sup> U osvrtu na Parsonsovo i Kreberevo određenje kulture Marion Lewy primećuje da je u tom slučaju neprimenjiv princip „nezavisne varijabilnosti“ na odnos kulture sa ostala dva podsistema. Vidi osvrt: „Some questions about the concepts of culture and social system“, *American Soc. Review*, 2/1952. R. Williams takođe primećuje da Parsons ne može da objasni kako kultura koja *ne funkcioniše* može da bude deo sistema akcije. Vidi njegovu studiju „The sociological theory of T. Parsons“, objavljenu u zborniku Max Black, ed.: „The Social Theories of T. Parsons“, Englewood Cliffs, 1961, str. 70.

<sup>7)</sup> T. Parsons, *The Theories of Society*, str. 964.

jer njegova teorija ima pretenzija na daleko šire važenje. No, kada bismo je i usvojili, ne bismo mogli da se složimo sa takvim gledanjem na kulturu savremenog društva.

Svako društvo, pa i savremeno — za koje se s pravom može reći da je u najvećoj meri institucionalizovano, poseduje, pored legalne, opštepriznate kulture, i znatan fond ideja, vrednosti i drugih simbola koji nisu institucionalizovani, ali koji čine deo kulturne stvarnosti društva i imaju uticaja na ponašanje njegovih pripadnika, često postajući izvor sukoba i napetosti u njemu. Ovo je, uostalom, sve приметnije u savremenim društvima, gde breme institucionalnih pritisaka i obrazaca postaje sve nepodnošljivije, te se rađaju otpori tradiciji, redu i institucijama.

Druga zamerka koja se može uputiti ovom određenju kulture, a koja u podjednako meri važi i za prvo, odnosi se na isključivanje kulturnih dobara materijalne prirode iz pojma kulture i kulturnog sistema. Mora se priznati da ova dobra nisu nimalo beznačajan i neznatan deo ukupne kulturne aktivnosti — a pogotovu ne u savremenim društvima — da bi se mogla tako lako eliminisati i staviti u graničnu sferu odnosa društvenog sistema sa fizičkom okolinom.

No, slabosti ovog određenja mogu se pokazati i na drugi način: upoređivanjem sa drugačijim odredbama, a naročito sa onim koje potiču iz sličnih opštih teorijskih okvira i shvatanja. Takvo jedno određenje srećemo kod Sorokina, koji takođe polazi od raščlanjavanja socio-kulturnog fenomena na njegova tri segmenta — društvo, kulturu i ličnost, ali kulturu potpunije određuje. Sorokin razlikuje unutar kulturnog sistema tri nivoa: *ideološku* kulturu, koju čine značenja, vrednosti i norme (tj. ono što čini, uglavnom, ukupan sadržaj kulture kod Parsonsa); *bihevioralnu* kulturu, koju čini totalitet smislenih akcija kroz koje se objektiviraju značenja, i najzad, *materijalnu* kulturu, kao totalitet oruđa kroz koje se objektivira ideološka kultura.<sup>9</sup>) Sva tri nivoa predstavljaju sastavni deo svake empirijske kulture, pri čemu između njih mogu (ali i ne moraju) da postoje odnosi konzistentnosti. Nema sumnje da ova tri nivoa predstavljaju znatno šire i dublje poimanje kulture, nego što je to slučaj kod Parsonsa.

Međutim, kada razmatramo ova dva određenja kulturnog sistema kod Parsonsa, veoma je značajno za dalju analizu da se konstatuje da drugo, akciono tumačenje kulturnog sistema, nije primenjeno šire, niti je dalje razrađeno u okviru koncepcije društvenog sistema. Kulturni sistem

<sup>9</sup> P. Sorokin, *Society, Culture and Personality*, str. 332.



se i dalje posmatra kao sistem obrazaca, nadređen društvu i pojedincima.

Razlog za to svakako treba tražiti u neadekvatnom pokušaju da se objasni priroda odnosa koja postoji između akcionih podсистема. U revidiranoj koncepciji princip »nezavisne varijabilnosti« koji se koristi za objašnjenje odnosa između akcionih podсистема, zamenjuje se principom »in-tepenetracije«. Ovaj novi termin treba da označi, za razliku od prethodnog, povezanost i preplitanje između kulturnog i društvenog sistema. Društveni i kulturni sistem i njihove komponente moraju biti međusobno povezani i integrisani, jer održavanje i stvaranje kulturnih obrazaca ne može da bude odvojeno od sistema interakcije, čiji su deo grupe i pojedinci specijalizovani za kulturno područje. S druge strane, Parsons i dalje insistira na njihovoj nezavisnosti, — potpuna integracija između kulture i društva nije moguća, a ni realna. Između njih postoji stalan sukob i napetost određenog stepena koja čini da kulturni obrasci kao takvi ne mogu nikada biti potpuno »institucionalizovani« u društvenom sistemu i »internalizovani« u ličnostima, tj. u potpunosti prihvaćeni od grupa i pojedinaca. »Integracija totalnog akcionog sistema, parcijalna i nepotpuna kakva u stvari jeste, je vrsta »kompromisa« između »napora« za konzistentnošću njegovih personalnih, društvenih i kulturnih komponenti, na takav način da se nijedna od njih ne približava »perfektnoj« integraciji.«<sup>9)</sup>

Ovaj stav svakako bi se mogao navesti kao ozbiljan argument u prilog shvatanjima koja nisu sklona da sasvim potcene dinamična svojstva Parsonsove teorije. Naravno, ovde se radi o dinamici unutar već stvorenog i uobličеног sistema. Istovremeno, stav o nepotpunosti integracije kulturnih komponenti pokazuje Parsonsovu elastičnost i uviđanje složene prirode kulturnog fenomena. On dozvoljava postojanje, unutar akcionog sistema i neinstitucionalizovanih simbola, pa čak i takvih koji su suprotni osnovnim pravcima integracije sistema. Ali, sasvim je izvesno da Parsons ne može da dozvoli suviše velika odstupanja i inkongruentnost, kako između pojedinih sistema tako i između simbola unutar kulturnog sistema. Elementi koji su od primarnog značaja za sam proces interakcije i društveni sistem, neće moći da odstupaju i variraju, ili ako varijacije postoje, one neće imati suštinskih posledica na funkcionisanje tog sistema, dok će se onim manje važnim elementima dozvoliti i veće varijacije, pa u nekim slučajevima i potpuno razilaženje sa osnovnim trendovima.

Međutim, sve ove dopune i izmene koje Parsons čini u nadi da poboljša svoju koncepciju, da

<sup>9)</sup> „Motives, Values and Systems of Action“, str. 164.

je učini koherentnijom, samo su parcijalnog karaktera. U slučaju oba određenja ostaje u osnovi sistemski pristup kulturi, posmatranje kulture samo kao datog, jednom uspostavljenog kulturnog poretka, koji normira društvenu interakciju i ponašanje pojedinaca. Nadgrupni i nadindividualni karakter kulture rezultira iz oba određenja: bilo da se kultura posmatra kao skup simbola, ili kao skup institucija koje simbole stvaraju i održavaju.

Dublja pozadina ovakvog gledanja može se verovatno naći u činjenici da Parsons apsolutizuje jedno svojstvo kulturnih simbola: da se oni mogu prenositi kroz vreme i prostor, od pojedinca do pojedinca i od jednog do drugog društva. Ni društvo ni ličnost ne poseduju ovu osobinu, — jednom stvoreni, oni ostaju u svojim granicama, a kada propadnu, ne mogu se više obnoviti u drugim društvima ili pojedincima. Kulturni simboli, naprotiv, jednom stvoreni, sačuvani na razne načine, a najčešće u pisanom obliku, mogu da nadžive ljudsku i društvenu prolaznost i da uvek iznova pobuđuju asocijacije i orijentacije koje su karakteristične za njihovo prvobitno stanje. Na ovoj osobini, svojstvu simbola, Parsons zapravo gradi i čitavu svoju teoriju, odnosno njen suštinski deo — ulogu kulturnog sistema u društvu. Naime, simboli mogu biti usvojeni od strane više pojedinaca ili više grupa, te mogu postati »deljeni«, zajednički za sve aktore u sistemu, a kada to postanu, oni po svojoj prirodi i sadržini moraju da vrše normativnu, usmeravajuću ulogu na njihovo ponašanje. Kultura na taj način postaje jedna vrsta »superorganskog entiteta« (u smislu u kome ovaj termin upotrebljavaju Spenser, Kreber ili Sorokin).

Metodološki okvir posmatranja odnosa između društva, kulture i ličnosti koji je dat kroz princip »nezavisne varijabilnosti« i »intepenetracije« ne može da spreči ovu deformaciju. Jer, oba principa podrazumevaju samo ispitivanje funkcionalnih odnosa između podsistema, ulogu svakog od njih u održavanju totaliteta akcije, ali ne i ispitivanje uzročnih odnosa i geneze pojedinih kulturnih i društvenih pojava. U odsustvu tog genetičkog principa, i uz pretpostavku vanvremennosti kulturnih simbola, nameće se sama po sebi nadređena i determinirajuća uloga kulturnog sistema.

#### STRUKTURA KULTURNOG SISTEMA I KLASIFIKACIJA VREDNOSTI

Parsons se nije zadržao samo na definisanju kulturnog sistema i određivanju njegovog odnosa sa ostalim podsistemima. Da je ostao samo na tome, njegov pokušaj ne bi, svakako, izazivao

neku posebnu pažnju. Ono što, međutim, ovaj pokušaj čini vrednim pažnje, jeste analiza strukture kulturnog sistema i odnosa između elemenata koji ga čine, — što je sa sociološkog stanovišta veoma značajno pitanje, a dosada vrlo slabo obrađeno. Istovremeno, baš u razradi tog pitanja otkriva se povezanost i podređenost proučavanja kulturnog sistema analizi društva.

Parsons razlikuje kulturne simbole s obzirom na osnovne komponente akcionog sistema — njegovu motivacionu i vrednosnu orijentaciju: sistem *ideja i uverenja*, koji odgovara saznajnom modusu motivacione orijentacije, *ekspresivni simbolizam*, koji odgovara katektičkom modusu motivacione orijentacije, i sistem *vrednosnih orijentacija*, koji odgovara vrednosnom aspektu orijentacionog sistema. Sistem vrednosnih orijentacija se dalje raščlanjava na saznajne, aprekativne i moralne standarde, koji služe kao vrhovna merila procene za sva tri modusa orijentacije.

Kasnije se uvodi nešto drugačija klasifikacija simbola, koja omogućava da se neposrednije uoči nejednaka važnost i status pojedinih grupa simbola unutar kulturnog sistema. Ova druga podela počiva na razlikovanju dva smisla kategorije značenja: značenje objekata koji su orijentisani *prema* (spoljni aspekt kulturnog sistema) i značenje orijentacije *od strane* aktora (unutrašnji aspekt).<sup>10</sup> U prvu grupu bi spadali saznajni simboli (naučni, empirijski) i katektički, a u drugu vrednosne orijentacije i »osnovne orijentacije samog značenja«, tj. opšti pogled na svet i »definicije ljudskog stanja«.

Strukturalna analiza samo započinje raščlanjavanjem sistema na njegove elemente, ali posle toga slede mnogo bitnija pitanja: kakvi odnosi se uspostavljaju između grupa simbola, čime se obrazlažu razlike između njih, ako ih ima, i kakve to posledice ima za shvatanje opšte uloge kulturnog sistema u društvu?

Vrednosne orijentacije se izdvajaju od ostale dve grupe simbola time što se odnose na aktorovu sopstvenu orijentaciju, tj. one kontrolišu samu orijentaciju, a ne aktorov odnos prema drugim spoljnim objektima koji ulaze u njegovu situaciju, kao što je to slučaj sa sazajnim ili ekspresivnim simbolima. Evaluativni aspekt orijentacije kao dimenzija totalnog akcionog sistema, uvek sadrži sintezu druge dve dimenzije — sazajne i katektičke. Objekte koje aktor želi, on procenjuje sa sazajnog aspekta; ili obrnuto, objekti saznavanja procenjuju se sa stanovišta njihovih posledica i značaja za dalje zadovoljavanje aktora. A to znači: »...u oba slučaja eva-

<sup>10</sup>) T. Parsons, *Teorije o društvu*, Beograd, Vuk Karadžić, 1971. str. 914.

luacije aktor je obavezan da se orijentiše u smislu balansa posledica i implikacija, pre nego što je slobodan da se orijentiše ka partikularnom kulturnom simbolu zbog njegovih neposrednih unutrašnjih kvaliteta.«<sup>11</sup> To, drugim rečima, znači da se aktor orijentiše prema objektima bilo da su oni fizički, društveni ili kulturni, imajući u vidu zahteve jednog generalizovanog, normativnog sistema simbola, koji je sastavni deo njegove sopstvene orijentacije, i nju kao takvu kontroliše. »Vrednosne orijentacije postaju organizovane u sistem generalizovanih, normativnih obrazaca koji zahtevaju konzistentnost saznanjokatektičke i evaluativne orijentacije od jedne do druge pojedinačne situacije.«<sup>12</sup>

Odatle proizlazi obaveznost vrednosnih simbola za pojedinačne aktore; njihovo prihvatanje i usvajanje je nužno, što nije slučaj i sa druge dve grupe simbola. Ovi drugi mogu se prihvatiti, ali to istovremeno ne znači da oni moraju obavezno uticati na aktuelan tok orijentacije aktora. Zbog toga su vrednosni standardi i sistem vrednosnih orijentacija funkcionalno značajniji za sistem interakcije, ali u istoj meri, i manje nezavisni od njega. Vrednosni standardi moraju da budu integrisani u sistem interakcije, dok saznanji ili ekspresivni simboli to ne moraju. Ovakav položaj vrednosnih simbola i njihov značaj za interakciju utiče i na odnos koji se ispoljava između njih i dve druge grupe simbola.

Kao što smo nešto ranije konstatovali, osnovni princip na kome počiva integracija u kulturnom sistemu je konzistentnost između obrazaca, njihov relativan sklad i koherentnost. Potpuna konzistentnost u ovom slučaju nije moguća, jer su obrasci ili čitavi simbolički sistemi uklopljeni u različite delove akcionog sistema i povezani sa različitim interesima aktora. Tako je, na primer, saznanjna komponenta orijentacije, saznanjni interes usmeren ka »stvarnosti« koja je kao takva nezavisna od aktora, i koju ovaj mora da sazna upravo onakvu kakva ona jeste, da bi mogao pravilno da postavi svoje ciljeve i da uspešno dela. Sa druge strane, vrednosna orijentacija, evaluativni interes tiče se totaliteta akcije, objedinjavanja sva tri modusa orijentacije, te u tom smislu i objedinjavanja sve tri vrste interesa aktora — saznanjnog, katektičkog i moralnog. Jasno je, prema tome, da su i saznanjni i katektički interes obuhvaćeni vrednosnom orijentacijom, i da ona kao takva usmerava i saznavanje stvarnosti i postavljanje ciljeva i objekata koji se žele osvojiti.

<sup>11</sup>) "Motives, Values and Systems of Action", str. 164.

<sup>12</sup>) Isto, str 165.

»U slučaju empirijskih sazajnih motiva mora postojati neka vrsta neempirijske osnove empirijskog znanja. Za katektičko značenje *cathexis* jednog reda ili jednog izvora ozakonjenja nije više »čisto« katektičan. U ova dva slučaja može se dati uporedno tumačenje. Krajnja osnova empirijskog sazajnog značenja ne može sama po sebi biti empirijska; ona se spaja sa orijentacionom osnovom značenja. Slično tome, krajnja baza katektičkog značenja je neodvojiva od osnove u evaluativnoj orijentaciji...«<sup>13)</sup>

Odavde je očigledno da vrednosna orijentacija ima dominantan, determinirajući status u odnosu na sazajne i ekspresivne simbole. Ovi poslednji moraju da se usaglase sa vrednosnim orijentacijama, a to znači da je njihov sadržaj određen u dobroj meri sadržajem i pravcima u kojima vrednosne orijentacije usmeravaju ponašanje.

Na drugoj strani, međutim, Parsons pokušava da međusobnu povezanost između simboličkih sistema različite vrste, objasni principom selekcije prema »afinitetima«. Naime, izvesnim vrednosnim obrascima odgovara specifičan kognitivan ili katektički sistem simbola, što se može i empirijski ustanoviti komparativnim ispitivanjem njihovog odnosa u pojedinim vremenskim periodima. Sasvim je lako uočiti povezanost ovog principa i onog »nezavisne varijabilnosti«, koji se primenjuje za odnose između osnovnih podistema. Kao u prethodnom slučaju, tako je i ovde princip »afiniteta« uveden da bi se obezbedila nezavisnost i samostalnost pojedinih grupa simbola, tj. da bi se izbegla redukcija jednih simbola na druge. Međutim, uvođenje ovog principa ima pre zadatak da udovolji formalnim potrebama održavanja koherentnosti teorijskog sistema, nego što doprinosi stvarnom razumevanju odnosa između kvalitativno različitih simbola.

Vrednosne orijentacije su onaj kulturni, normativni element koji ima centralno mesto u aktovoj orijentaciji, i to utoliko više ukoliko su objekti ka kojima se aktor orijentiše društvenog karaktera. Pri tom, moralni standardi procenjivanja imaju poseban značaj, jer su oni najtešnje povezani sa integracijom i stabilizacijom sistema interakcije, i to time što upućuju aktore na takvu vrstu ponašanja koja će kao rezultat i svoj krajnji cilj imati održavanje datog sistema, njegovog poretka, jer je to stvar »dobra sama po sebi«. Odavde pa do Dirkemove koncepcije društva kao »moralne realnosti«, nije veliki korak; treba samo normativne elemente kulture proglasiti za osnovni sadržaj društvenog fenomena.

<sup>13)</sup> T. Parsons, *Teorije o društvu*, str. 917.

To Parsons i čini, ali sledeći nešto drugačiji pravac od Dirkema: Dirkem kulturne fenomene svodi na društvene, dok Parsons društvo svodi na kulturu.

Zato nije nimalo slučajno da je Parsons veliku pažnju obratio na klasifikaciju samih vrednosnih orijentacija, što nije učinio i za dve ostale grupe simbola. Ova klasifikacija izvodi se iz obrasca varijabli<sup>14)</sup> »dihotomija, od kojih aktor mora da izabere jednu stranu pre nego što je značenje situacije za njega određeno i, prema tome, pre nego što može da dela u odnosu na tu situaciju.«<sup>15)</sup> Nećemo mnogo pogrešiti ako konstatujemo da je ova klasifikacija vrlo rado korišćena i najšire prihvaćena od strane mnogobrojnih Parsonsovih pristalica, a i da je sam autor na nju veoma ponosan.<sup>16)</sup> Shema za klasifikaciju proizlazi iz opšteg okvira teorije akcije i međusobnih odnosa strukturalnih komponenti koje je sačinjavaju — modusa orijentacije, sa jedne strane, i objekata, sa druge. Postoji pet dihotomnih izbora, mada, po svemu sudeći, broj nije presudan, jer ga je Parsons u toku svojih stalnih revizija, čas povećavao, čas smanjivao.

Prva alternativa, afektivnost — afektivna neutralnost, bazira se na mogućnosti izbora aktora između zadovoljavanja svojih neposrednih ekspresivnih interesa i, s druge strane, potiskivanja svojih želja u cilju pokoravanja standardima moralnog ili sazajnog procenjivanja. U slučaju prvog izbora, radi se o afektivnosti, — u slučaju drugog, o afektivnoj neutralnosti.

Drugi izbor tiče se aktorove orijentacije — ka-sebi ili orijentacije — ka-kolektivu, odnosno dileme da li dati primat zadovoljavanju sopstvenih, privatnih interesa, ili njih žrtvovati u korist kolektivnih. U slučaju oba prethodna izbora od aktora se traži izvesna disciplina, dakle onemogućavanje nagonskog i stihijnog zadovoljavanja u svakom trenutku i na svakom mestu.

Treći par alternativa odnosi se na izbor između dve vrste vrednosnih standarda, kognitivnih i aplikativnih. U prvom slučaju, izbor pretpostavlja generalizovan odnos prema objektima, bez

<sup>14)</sup> Inače, ova shema je prešla vrlo interesantan razvojni put. Prvi put je izneta u već pomenutom zborniku "Toward a general theory of action", gde je korišćena za klasifikaciju uloga, karakternih potreba i vrednosnih orijentacija. Kasnije je korišćena samo za klasifikaciju uloga, da se zatim, u poslednjem Parsonsovom delu, *Theories of Society*, uopšte ne pominje. Ovo se može tumačiti i kao napuštanje sheme, ali ne sa sigurnošću dok se ne pojave sledeće studije.

<sup>15)</sup> "Motives, Values and Systems of Action", str. 77.

<sup>16)</sup> Parsons je u jednom komentaru na svoju teoriju izneo da ovu shemu smatra najoriginalnijim doprinosom teorije akcije. Vidi: "Some Comments on the State of the General Theory of Action".

obzira na to u kakvim se pojedinačnim kontekstima oni nalazili i kakav specifičan značaj imaju za aktora. Zbog toga se ovaj izbor naziva univerzalizam. Aprekativni standardi podrazumevaju uvek orijentaciju ka objektu kao pojedinačnom, i sa specifičnim značenjem za aktora u datoj situaciji, te otuda i naziv partikularizam. Sva tri navedena alternativna para odnose se na kategorizaciju pravaca aktove orijentacije prema objektima, dok se druga dva odnose na kategorizaciju samih objekata. Od ovih dveju alternativa, prva alternativa proističe iz Lintonove distinkcije između nasleđenog i stečenog statusa, te otuda njen naziv postignućen nasleđe (ascription). Ovde se javlja problem da li ćemo objekat posmatrati u odnosu na ono što on može da uradi i šta stvarno radi, ili sa aspekta njegovih kvaliteta, tj. nezavisno od toga šta on radi. Druga vrsta kategorizacije proističe iz širine interesovanja za dati objekat. Ego je stavljen pred dilemu da proceni da li je objekat značajan za njega kao jedan kompleks, sa više aspekata ili, pak, samo s jedne specifične i određene strane. U ovom slučaju imamo obrazac difuznost-specifičnost.

Ovo su pet glavnih izbora koji ujedno predstavljaju i osnovne obrasce vrednosnih orijentacija kulturnog sistema.

Ako detaljnije pogledamo sadržaj ovih vrednosnih obrazaca, neizbežno nam se nameće poređenje sa pokušajima opisivanja društvenih odnosa na bazi tipologije društvo—zajednica, koju je prvo uveo Tenijes, a zatim se u raznim varijantama sreće i u najsavremenijim teoretskim pokušajima. Prema ovoj tipologiji, društveno odnošenje ljudi u zajednici karakterišu solidarnost, jednakost, izražena efektivnost i emocionalnost. U društvima ovog tipa, ljudi su zatvoreni u uzane okvire malih grupa, tako da odnošenje uvek ima u vidu datu ličnost pojedinca i njegova specifična svojstva i kvalitete, koje ovaj poseduje s obzirom na svoj nasleđeni položaj u datoj zajednici, što čini da se ovakva vrsta odnosa odlikuje prvenstveno partikularnošću. Društvo kao drugi, suprotan tip odnosa, pretpostavlja raspadanje ovih malih zajednica, kidanje bliskosti i emocionalnosti u odnosima, a primarno postaje vrednovanje na osnovu univerzalističkih kriterija. Ceni se ono što neko stvarno čini u datoj zajednici i šta je u mogućnosti da učini, a ne ono što ga odlikuje od rođenja.

Ova dihotomija se u nekim slučajevima upotrebljava da označi istorijske stupnje u razvoju ljudskih društava, tako da se primitivna društva povezuju sa tipom odnosa koji su karakteristični za zajednicu, a moderna društva sa tipom odnosa koje karakteriše društvo. S druge strane,

neki upotrebljavaju ovu tipologiju isključivo u analitičke svrhe, smatrajući da obe vrste odnosa postoje istovremeno u svakom društvu i u najrazličitijim periodima njegovog istorijskog razvoja, ali su karakteristični za njegove različite segmente.

Imajući u vidu Parsonsovo interesovanje za analitički pristup u proučavanju društva, možemo pretpostaviti da njegova klasifikacija nema pretenzije da bude istorijska. Međutim, ukoliko bi i takva pretenzija postojala ona se ne bi mogla iskustveno opravdati, jer je sasvim izvesno da izbori koje Parsons nudi nemaju istorijski karakter. Odnos univerzalizam — partikularizam prema objektima u situaciji, karakterističan je za sve tipove društva u većoj ili manjoj meri, odnosno i u primitivnim društvima izvesna uopštavanja i generalizacije sreću se u odnosu na članove drugih zajednica kao i sopstvene, kao što se, s druge strane, i u modernim društvima srećemo sa procenjivanjem na osnovu partikularnih kriterija. U savremenim društvima srećemo takođe oba obrasca, samo što su oni, kako Parsons i sam primećuje, rezervisani za različite sektore ili društvene sfere. No sasvim je izvesno da ako jednu sferu karakteriše obrazac partikularizma, to još nikako ne znači da se u njoj ne uspostavljaju i odnosi u kojima univerzalizam igra izvesnu ulogu kao standard procenjivanja, kao i obrnuto. Slično može da se pokaže i za drugu varijablu, ključnu za klasifikaciju društvenih vrednosti nasleđe—postignuće, koja je uvek bila zastupljena u svim oblicima dosadašnjih društava, — pri čemu je takođe izvesno da je nasleđe, kao oblik i standard procenjivanja bilo do sada u daleko većem broju društava dominantnije. Još manje se princip primarnosti može sresti u slučaju tri druga alternativna para.

Međutim, stvar ne stoji ništa bolje ni ako se prihvati samo analitički cilj ove tipologije. Očigledno je da navedeni obrasci ni približno ne obuhvataju svu složenost i konkretnu raznovrsnost vrednosnih orijentacija i načina procenjivanja koji su se do sada javili u istorijskom razvoju društva i čoveka. Sužavanje ove istorijske mnogodimenzionalnosti na iznete vrednosne obrasce i njihove kombinacije vodi krajnjem uprošćavanju.<sup>17</sup> U ovom slučaju Parsons teško može da izbegne optužbu za uvođenje čistog formalizma i logičizma u društvenu teoriju; tipologija se izvodi logičkom dedukcijom iz osnovnih teorijskih premisa sistema motivacione orijentacije. Takva tipologija, čak i ako je lo-

---

<sup>17</sup>) Ova primedba izneta je u pomenutom zborniku Max Black-a, str. 288, i kod W. Mitchell-a, u studiji "Sociological Analysis and Politics", 1967, str. 107.



gički ispravna i iscrpna, a ima mišljenja da ne zadovoljava ni te uslove, ne može da bude osnova za klasifikaciju stvarnih vrednosnih orijentacija u društvu, u bilo kom periodu njegovog razvoja. Jer da bi to bila, ona mora da vodi računa o specifičnim sadržinskim elementima koje nosi u sebi svaka od dihotomija kada se smesti u određeni istorijski kontekst. Nema, naime, nikakve sumnje u to da se sadržaj, interpretacija i značenje vrednosne orijentacije univerzalizma ili partikularizma, veoma razlikuje u primitivnom i savremenom društvu, kod pripadnika viših slojeva i onih iz nižih, itd.

Sve ove kritičke napomene postaju još jasnije kada se razmotri namena ove sheme u objašnjavanju društvene strukture i njene promene. No, pre nego što to uradimo, treba da utvrdimo koje se funkcije pripisuju kulturnom sistemu u celini, jer se samo odatle mogu razumeti funkcije pojedinih njegovih delova.

#### FUNKCIJE KULTURNOG SISTEMA

Sva dosadašnja razmatranja imala su ulogu pripremanja terena za izlaganje o funkcijama kulture u okviru akcionog sistema. Jer ovo shvatanje funkcija predstavlja razrešenje čvora koji je stvoren oko odnosa između tri akciona pod-sistema. Istovremeno, iz perspektive funkcija kulture možemo lakše da uočimo i rekonstruišemo razloge koji su Parsonsa naveli da učini poznate korake u definisanju kulturnog sistema i njegovoj strukturalnoj analizi.

U okviru opšteg akcionog sistema kultura vrši dve funkcije: komunikativnu i integrativno-normirajuću. Objašnjenje koje bude usledilo pokazće da ove dve funkcije nisu međusobno razdvojene, da su one na izvestan način komplementarne, ali će istovremeno pokazati da se iza njih kriju dva dosta različita shvatanja i pristupa kulturi.

Komunikativna funkcija kulture iskazuje se u funkciji »prave simbolizacije«. Procesom nastajanja jezika stvaraju se simboli sa generalizovanim smislom, »koji nisu zavisni u svom značenju od pojedinačnog konteksta u kome se upotrebljavaju, već moraju biti interpretirani prema svom mestu u kulturno generalizovanom kodeksu«.\*) Na ovaj način, posredstvom jezika, postiže se, s jedne strane, da se više različitih kompleksnih objekata prema kojima se aktor orijentiše, posmatraju kao jedan »generalizovan« objekat, a s druge strane, da aktorova orijentacija prema tim različitim objektima bude gene-

\*) T. Parsons, *Theories of Society*, str. 957.

ralizovana kao da se radi o jednom. Ovo svojstvo jezika, jezičke simbolizacije, bitno utiče na sam karakter akcija pojedinaca, jer omogućava stabilan i stabilan odnos aktora prema svojoj okolini, odnos koji nije podložan iznenadnim promenama koje mogu biti posledica trenutne značajnosti objekta za aktora ili sasvim specifičnog konteksta u kome se nalazi.

Na taj način, procesom simbolizacije pojedinci i čitava društva bivaju opremljeni za snalaženje u društvenoj i prirodnoj sredini, jer im simboli služe kao smislaona oruđa za orijentaciju. Posredstvom jezika kao temelja kulture, postiže se određena usaglašenost i jedinstvo između aktora, ujednačenost značenja koja je neophodna da bi interakcija mogla da se odvija. Međutim, viši stepen integracije aktora, pa prema tome i interakcionog sistema, postiže se ujednačavanjem i usaglašavanjem vrednosnih orijentacija koje služe za procenu sopstvenih orijentacija prema drugim aktorima. Tako se stvara generalizovan, normativni poredak, vrednosni sistem koji *dele* svi pripadnici društva i na osnovu koga je jedino moguća interakcija i održavanje društvenog sistema kao takvog.

Odavde je jasno zašto komponente vrednosne orijentacije u kulturnom sistemu dobijaju tako značajno i odlučujuće mesto. Njihov zadatak je da izvrše integraciju, povezivanje svih kulturnih komponenti sa sistemom društvene interakcije, odnosno motivacionim orijentacijama pojedinačnih i grupnih aktora. Ili Parsonsovim rečima: »U kulturnom sistemu su evaluativne komponente oni delovi kulturnog sistema koje su oblikovali njihovi odnosi sa funkcijom integrisanja većitog objekta, aspekta kulturnog sistema, sa potrebama stvarnog opštenja.«<sup>19)</sup> Ovo se postiže pomoću dva procesa: institucionalizacijom vrednosnih komponenti kulturnog sistema u društveni sistem i njihovom internalizacijom u akcioni sistem ličnosti. Pošto smo u jednom radu već imali prilike da detaljnije govorimo o oba procesa,<sup>20)</sup> vratili bismo se na naše početno pitanje: kakve razlike u shvatanju kulturnog sistema impliciraju ove dve njegove funkcije?

Iz komunikativne funkcije proizlazi shvatanje kulture kao sistema nerazdvojno povezanog sa samom društvenom interakcijom. U procesu interakcije stvara se jezik, vrši se »simbolizacija«, a zatim stvoreni simboli postaju neophodni da bi sam proces interakcije mogao da se dalje od-

<sup>19)</sup> T. Parsons, *Teorije o društvu*, II, Bgd., str. 926.

<sup>20)</sup> „Razvoj Parsonsovog teorijskog sistema sa staništa mesta i uloge kulturnih činilaca“, *Sociološki pregled*, 1/1971.

vija i da se održava neophodna koordinacija između njegovih učesnika. U ovom slučaju kultura nije nadređena društvu, jer ako bi bila tako shvaćena, ne bi se moglo objasniti kako nastaje jezik, kako se vrši simbolizacija. Parsons je sasvim u pravu kada konstatuje, povodom ove funkcije, da je kultura i uzrok i proizvod interakcije. Istovremeno već oformljen jezički materijal, simboli, vrše integrativnu ulogu, jer omogućavaju sporazumevanje, i to tako što pojedincima nameću jedan generalizovan kodeks značenja objekata i situacija. A time je stvorena osnova za drugu funkciju, integrativno-normirajuću. Od generalizacije u vidu jezičkih simbola, treba Parsonsu samo jedan korak do generalizacije očekivanja i orijentacija aktora, do opšteg i zajedničkog vrednosnog sistema, posredstvom koga se postiže najdublje jedinstvo sistema.

Ali ovaj korak nije ni tako lak, a ni moguć, kako to izgleda iz Parsonsove perspektive. Jer, dok je u slučaju jezika bilo relativno lako objasniti njegovu uzajamnu povezanost sa interakcijom i njegovu normirajuću ulogu u tom procesu, to već nije slučaj i sa vrednostima. One se, naime, kod Parsonsa *usvajaju i prihvataju*, a to podrazumeva da već postoje same po sebi i za sebe, pa ih samo iz tog stanja postojanja treba uzeti i ukoreniti u sistem ljudskih odnosa, čime prelaze u aktivno stanje oblikovanja samih tih odnosa. Očigledno je da Parsons integrativnu funkciju kulturnog sistema gradi po analogiji sa njegovom komunikativnom, ali ta analogija nije moguća ako se prethodno ne objasni sam nastanak vrednosnog sistema, ili, najšire, kulturnog sistema, i već u tom procesu ne pokaže njegova aktivna uloga. Pošto se Parsons samo zadovoljava da konstatuje da su kultura i društvo nezavisni i nesvodljivi jedno na drugo, a istovremeno kulturnom sistemu kao datom, daje dominantnu ulogu u održavanju i oblikovanju društvenog poretka, neminovno dolazi do redukcije društvene realnosti na kulturnu dimenziju. Iz ove druge funkcije kulture proizlazi veoma jasno natprirodni, »superorganski« karakter kulture.

Ovakav razvoj ima za posledicu da se istorijska stvarnost objašnjava većitim entitetima kulturnog sistema. Za ovakav tok razmišljanja kod Parsonsa, veoma su ilustrativna dva primera: jedan se odnosi na tipologiju društvenih struktura, a drugi se tiče objašnjenja promene samog društvenog sistema.

Kao što se može pretpostaviti, Parsons gradi tipologiju društvenih struktura polazeći od sheme za klasifikaciju vrednosnih orijentacija, tj. kombinovanjem četiri osnovne orijentacije. Tako do-

bija četiri tipa strukture: društvo koje karakteriše obrazac univerzalizam-postignuće — najbliže ovom obrascu je savremeno američko društvo; obrazac univerzalizam — nasleđe najbliži je nemačkom društvu do dolaska fašista na vlast; obrazac partikularizam-postignuće karakteriše kinesko društvo u periodu konfučijanizma, dok se obrazac partikularizam-nasleđe najčešće sreće u savremenim državama Južne Amerike.

Međutim kada prelazi na konkretno ispitivanje pojedinih društava koja odgovaraju teorijskim tipovima, Parsons je svestan da njegova analiza ne može da ostane isključivo na opisu da dominantna vrednosna orijentacija određuje strukturu datog društva. U složenim društvima, a takva su sva četiri pomenuta, svaka od četiri osnovne vrednosne orijentacije može da nađe svoje mesto i primenu u nekom delu sistema. Stoga se javlja problem, — po kom principu se one raspoređuju i gde je mesto ključne vrednosne orijentacije. Da bi odgovorio na ova pitanja, Parsons je primoran da konstruiše jednu hijerarhijsku vrednosnu orijentaciju, počevši od dominantnog etosa koji je institucionalizovan u osnovnoj funkcionalnoj sferi društva (obično je to sistem zanimanja), pa do raznih adaptivnih podorijentacija. Takođe, on mora da snabde sistem različitim mehanizmima, pomoću kojih se obavlja proces institucionalizacije tako različitih vrednosnih orijentacija u pojedine društvene sektore i sprečava nastajanje sukoba između njih. U svim rešenjima koja se daju, manifestuje se potreba da se udovolji principu »nezavisne varijabilnosti«, da se očuva bitna samostalnost društvenog sistema od kulturnog; ali bez mnogo uspeha. Mnogobrojne konstrukcije koje Parsons u tu svrhu nudi ne mogu da otklone sumnju u krajnju problematičnost i spekulativnost celog pokušaja, — čak naprotiv, pojačavaju je. Ceo postupak podseća na biblijsku priču o stvaranju sveta: Parsons odnegde vadi gotove vrednosne orijentacije, kalemi ih na pojedine delove društva, i zatim se ta igra slučaja pretvara u savršeno delo uravnotežene i stabilne društvene strukture. Pri tom, treba primetiti da Parsons insistira na potrebi da se vrednosne orijentacije moraju prilagoditi funkcionalnim zahtevima sistema i njegovih delova, pa je utoliko njegov postupak — da se u građenju tipologije društvenih struktura polazi od vrednosnih orijentacija kao kriterija, a ne od osobina i zahteva samih delova društvene strukture — neprirodniji i protivrečniji. Ali to je logična posledica prioritnosti i nadređenosti kulturnog sistema.

Objašnjenje društvene promene, promene sistema, je takođe u skladu sa ovakvim definisanjem

funkcija kulturnog sistema.<sup>21)</sup> Do promene društvenog sistema dolazi, po pravilu, kada promena zahvati najstabilniji njegov deo, a to je zajednički vrednosni sistem. Odavde promena struji na dole, tj. utiče na menjanje svih onih segmenata društvenog sistema koji se nalaze ispod ovog najvišeg sloja koji ih kontroliše. Ali, odmah zatim Parsons dodaje da je za promenu značajan ne samo proces koji se odvija u ovom gornjem sloju, već da promena može uspeti, a to znači i dovesti do totalne promene društvenog sistema, samo ako je prihvaćena u njegovim donjim delovima. Ovaj stav ipak ne sprečava Parsonsa da se proglasi za kulturnog deterministu, jer su, po njegovom mišljenju, »normativni elementi važniji za društvenu promenu od materijalnih interesa članova koji je čine.«<sup>22)</sup>

Karakteristično je za njegovo shvatanje, takođe, da se promena u ovim gornjim slojevima društva, u njegovom normativnom poretku, ne vezuje za delovanje ikakvih drugih činilaca, koji bi dolazili iz nižih slojeva. Ona je autohtona i nezavisna, a odvija se kroz prirodni, evolutivni proces diferencijacije funkcionalnih delova u društvenom sistemu i proces generalizacije simboličkog sistema.

Kada je ovu shemu konkretizovao na razvoj ljudskih društava od primitivnih plemena do savremenih društava, Parsons je u tom kretanju i promeni, kao osnovne pokretače video razvoj religioznih uverenja. Procesom generalizovanja religijskih uverenja, ova postaju opštevažeća i prihvaćena, a istovremeno teče i proces njihove diferencijacije od neposredne društvene realnosti i utopljenosti u nju, što je bio slučaj u primitivnim društvima. Naime, religija se postepeno sve više odvaja i postaje posebna i nezavisna sfera, realnost drugačije prirode od one društvene realnosti u kojoj se odvija životna svakodnevnica. Drugi, takođe važan faktor u ovom procesu je pronalazak pisma i na osnovu toga nastala društvena stratifikacija između onih koji su bili posvećeni u tajne pismenosti (sveštenici) i svih ostalih.

Kao i u prethodnom slučaju, Parsons ni ovde nije sasvim odlučan. On se koleba između dve koncepcije — kulture koja nastaje i menja u zavisnosti od karakteristika procesa interakcije čiji je sastavni deo, i kulture kao vrhovnog i deter-

<sup>21)</sup> Poznato je Parsonsovo dugogodišnje odbijanje da govori o mogućnosti promene društvenog sistema. Međutim, u svojoj poslednjoj studiji, "Society; evolutionary and comparative perspectives" (1966), Parsons je odlučio da iznese svoje shvatanje, mada to predstavlja odstupanje od koncepcije iznete u ranijoj studiji "The Social System".

<sup>22)</sup> Societies, str. 76.

minirajućeg arbitra u društvenim odnosima. No, ovaj dualizam nije tako snažan da bi mogao ozbiljno da ugrozi ovu drugu orijentaciju. A to istovremeno znači da Parsons nije uspeo da pobegne od zamki »izama«, u njegovom slučaju idealizma i kulturnog determinizma, — što je bio krajnji cilj svih njegovih teorijskih nastojanja.

Mogli bismo reći da je za Parsonsovo shvatanje karakterističan automatizam delovanja kulturnih činilaca i simbola na društvo i društvene odnose. Jednom stvoreni, oni se nameću sa nužnošću i neminovnošću sudbine. Ovo je naročito primetno za delovanje vrednosti i vrednosnih sistema kojima je data uloga normiranja i kontrole društvene interakcije i ponašanja pojedinaca. U prihvatanju saznavnih i ekspresivnih simbola dozvoljena je nešto veća varijacija, ali su oni, sa svoje strane, podređeni vrednostima, pa im je tako oduzeta samostalnost i nezavisnost delovanja na društvenu akciju.

Tako u koncepciji koju nudi Parsons, iščezava sva živost, kreativnost i originalnost kulturnih procesa i tokova, nepredvidljivost i sloboda ljudske akcije. Umesto da nam se kultura prikaže kao polje neposredne ljudske delatnosti, srećemo se sa jednom postvarenom sferom, sa kulturnim proizvodima kao otuđenim »stvarima«. Uzrok takvog gledanja nalazi se u pitanju koje Parsons postavlja u nameri da prouči kulturu i kulturne pojave, — njega interesuje čemu služi kultura, a ne ko ju je stvorio i kako.

---

KOSARA PAVLOVIĆ

---

# POP-ART

---

## IZDANAK UMETNOSTI DRUŠTVA MASOVNE POTROŠNJE

---

U prvim danima pojave pop-arta u Velikoj Britaniji, a nekako gotovo u isto vreme i u SAD — negde oko 1957. godine — kritičari i vlasnici galerija imali su muke kako da nazovu ono što je tada počelo da se izlaže. U toj i u nekoliko sledećih godina nicali su izložbe »Paralele života i umetnosti«, »Ovo je sutrašnjica«, »Druga (— posleratna; pr. K. P.) generacija«, »Mladi savremenici«, »Brzi snimci iz grada«, »Nove slike običnog predmeta«, a kritičari su svoje osvrte objavljivali pod nazivima da se radi o neo-dadi, novim vulgaristima, komonizmu, OK — umetnosti, umetnosti svakidašnjih predstava. Što su se pojave gomilale i iskustva taložila preovladivao je i postao opšteprihvaćen naziv »pop-art« (po analogiji sa »popular culture«) naziv čiji je duhovni otac Lorens Alovej, britanski kritičar tada najmlađe generacije. Kritičar J. Rajhard predlaže naziv »nova urbana folklorna umetnost« a Mario Amaja »novi super realizam« (vreme super starova, super brzina itd.), ali je pop-art postao kratica i krilatica upravo za ove nešto složenije i zato manje prihvatljive formule.

Šta je to novo što je u likovnoj ikonografiji i izrazu doneo pop-art? U koje sociološke tokove i razmišljanja se ovaj likovni izraz indirektno upleo, kakve je odgovore ponudio?

### 1

Pop-art, moglo bi se reći, ima dve postojbine: Veliku Britaniju i SAD. U sve ostale zemlje on je stigao preko američkih uticaja i tu se isprepleo sa domaćom tradicijom, trenutkom i ličnostima na koje je naišao. Iako postoji neki zajednički imenitelj za sve slikare koje danas ubrajamo u pop-art, koreni, kombinovanje slikarskih tehnika, a naročito odnos prema izvoru,

imaju jedna svojstva u Velikoj Britaniji a druga kod vodećih pop-artista u SAD.

To nije pitanje različite slikarske škole, jer pop-art nije bio nikada konstituisan čak ni kao pokret (sa zajedničkim manifestima ili deklaracijama), već se upravo radi o razlici koja proizlazi iz osnovnog stava umetnika prema svom društvu i pojavama sa kojima se suočava i sa kojima živi ona posleratna generacija kojoj i sami slikari pripadaju.

Pop-art u Velikoj Britaniji razvio se iz kružoka mladih slikara, vajara, pisaca, arhitekata i likovnih kritičara koji su se od 1952. okupljali u londonskom Institutu za savremenu umetnost radi diskusija o filozofiji, nauci, a kasnije o kibernetici, teoriji informacija, komunikacijama i masovnim medijima, modi, pop-muzici i industrijskom dizajnu. Više naklonjeni istoriji koja se stvara nego onoj koja je već ušla u udžbenike, nazvali su sebe »Grupa nezavisnih« (Lorens Alovej, Eduardo Paoloci, Viliam Ternbal, Henderson, T. Vilson, E. Rajt i drugi).

Prvo veče održano 1952. obuhvatilo je »pop imagery« — E. Paoloci je na bioskopsko platno projektovao materijal uličnih reklama, izolovan, sveden na detalj i uveličan. Dobijao se čudan utisak novih vizuelnih i estetskih vrednosti, a Paoloci je ove svoje projekcije nazvao »nađene slike«. Od tada su počele mnoge diskusije i slične projekcije i rastao je interes za predstave i vizuelni izraz sredstava masovne komunikacije. »Naočigled svih nas menjao se i sam pojam kulture, a diskusije o tradicionalno ozbiljnim temama ustupile su mesto diskusijama o vesteru. U svest ljudsku dopiralo je — i to se nije moglo ignorisati — ono što su posredovali radio, televizija, film, štampa«.¹)

Prva izložba održana je, pod nazivom »Ovo je sutrašnjica«, 1956. godine. Dvanaest izložbenih prostorija White Chapel Art Galery opremile su grupe od po tri-četiri ličnosti — vajara, slikara, arhitekata — timskim radom, a na ulazu dominirala je uveličana fotografija danas čuvenog pop-art kolaža Ričarda Hamiltona »Šta je to što današnji dom čini tako drukčijim, tako privlačnim?«. Već sam naziv sadrži u sebi lak podsmeh i persiflažu jezika reklame. U prostoru jedne odaje nalazi se ceo inventar masovne kulture: tavanica od fotografija mesečeve površine, tadašnje tehnološke novine — upaljen televizor i magnetofon u prvom planu, konzervirana hrana, poster, neukusni cvetni tapeti i dva kolažirana ljudska lika »iz druge ruke« — »idealno razvijen« muškarac i naga žena iz nekog časo-

¹) J. Reichardt, "Pop Art and After", Art International, vol. VII/2, 1963.



pisa za muškarce. Sa likovnog stanovišta to je zaista bio jedan prostor (kasnije je, u obliku velike zidne fotografije, dospelo na izložbu).

Čitav ambijent slike govori o autorovom distanciranju, a ne o potpunoj i bezrezervnoj identifikaciji sa onim što je na njoj. Pred ovom slikom (i po pravilu svim drugim delima britanskog pop-arta) gledalac ostaje intelektualno angažovan, možda zbunjen, možda superiorno osmehnut, možda obuzet nostalgičnim poređenjima, ali je ne prima kao svoj potpuni, do kraja usvojeni, »razume se po sebi« svet. Rečju, pop-art u Engleskoj nikao je iz svesnog, intelektualnog opredeljenja grupe izuzetno obrazovanih i nadarenih mladih ljudi, iz njihovog ubeđenja da se »percipiranje sveta izmenilo usled bombardovanja naših čula reklamom, bojom i svetlošću masovnih predstava«<sup>2)</sup>, i iz koncepta da je pop-kultura ona osnova, ona podloga koja karakteriše život gradskog čoveka isto tako intenzivno kao i bilo koja druga egzistencijalna situacija.

Podela između »čiste«, »prave«, »visoke« umetnosti i trivijalne svakodnevice tako je bila negirana i prevaziđena prvo na intelektualnom planu, kao svesni zaokret ka pop-u visokoobrazovanih intelektualaca. Slikari i vajari tada najmlađe slikarske generacije počeli su da za svoja dela koriste svakodnevna dobra industrijske civilizacije i potrošačkog društva i predstave sredstava masovnih komunikacija, i iznenadili su englesku publiku izazvavši najveću pažnju na Liverpulskom bijenalu mladih 1961. godine. Na sceni su uvek predmeti izabrani očima upućenog potrošača, na slici je često i tekst, poput onih u stripu, ili se organizuju čitavi prostori ispunjeni dobro poznatim predmetima i predstavama — »jedan svet u gro-planu sa drastično reduciranom estetskom distancom«<sup>3)</sup>.

Britanski predstavnici pop-arta (pored već pomenutih, i Smit, Wiliam Grin, Piter Bleik, Ana Tisdejl, Rodžer Selemon, R. B. Kitaj, Piter Filips, i dr.) uvek zadržavaju jedan stav »lakog nipodoštavanja« prema scenama koje preuzimaju i koje kreiraju, bilo da se radi o junaku stripa, kolažiranoj ljudskoj figuri, automobilu, kuhinjskom inventaru ili mebliranoj sobi. U svim njihovim radovima uticaj popularne kulture je dominantno i namerno prisutan, ali korigovan paradoksima, dakle intelektualnom distancom i igrom raspoređenih simbola na raznim stepenima značenja.

Slike i vajarske kompozicije najčešće se grade na paradoksu između nametljivog prodora javnih

<sup>2)</sup> Lucy Lippard, *Pop-Art*, Beograd, 1967, st. 4.

<sup>3)</sup> *Ibid.*, str. 161.

dobara u našu podsvest, koji se priznaje, i izvesne doze cinizma prema novim polubogovima i vrednostima masovnog društva; u njima je uvek prisutna izvesna negacija, ona prožima na izgled afirmativno usvajanje predmeta i predstava savremene urbanizovane sredine.

## 2

Pop-art u Sjedinjenim Državama nikao je spontano. Pojavi dela pop-arta u Njujorku nisu prethodila nikakva raspravljanja u kružocima o popularnoj kulturi. Ona je bila tu, u svesti i biću njujorških umetnika.

Njegovi tvorci — Lucy Lippard smatra da u Njujorku deluje samo pet pravih pop-artista, dok se još mnogi drugi »zaklanjaju pod njihov kišobran« — Endi Vorhol, Roj Lihtenštajn, Tom Veselman, Džejms Rozenkvist i Kles Oldenburg, prošli su sasvim praktičan pripremni put: i kad biraju motive, i kad se opredeljuju za određeni izraz, kad zauzimaju stav prema robi za potrošnju, prema trenutnom i efemernom, prema inventaru predstava masovnih medija i reklame — oni tačno znaju šta imaju pred sobom. Pre nego što se definitivno posvetio slikarstvu Vorhol se sa uspehom bavio ilustracijom modnih cipela; Rozenkvist je učio zanat plakatnog slikanja uličnih panoa i živeo od toga; Lihtenštajn je radio na dizajnu i aranžiranju izložaba; Oldenburg na ilustrovanju časopisa, kostimografiji i dizajnu, a Veselman se spremio za rad na crtanom filmu.

Radeći nezavisno jedan od drugoga, ova petorica, a uz njih i nekolicina drugih likovnih umetnika iz Njujorka i Los Anđelosa (Džim Dajn, Džesper Džons, Robert O'Daud, Bili Al Bengston, Edvard Raš, Mel Ramos, Robert Indiana, Edvard Kinhole, Džo Gud i dr.), stvorili su jednu novu tendenciju u slikarstvu koja je po temi i postupku bila »isto toliko nacionalna koliko i škola pejzaža u XIX veku«, mizanscen i svet potrošnje savremenog američkog i gradskog čoveka uopšte.

Dok je engleski pop-art »oprezno zastao na pola puta«, pitajući se, odmeravajući, tražeći ravnotežu, sa namerom, po rečima Lorens Aloveja »da lepe umetnosti i pop-art budu jedna nenarušena celina, u kojoj će ono što je trajno i ono što se troši, ono što je vanvremensko i ono što je vremenom određeno, moći da koegzistira bez štete po čula gledalaca ili po društvene standarde«<sup>4)</sup> — dotle je američki pop-art bezrezervno uzeo reprodukovanu realnost kao primarnu realnost, pop-kulturu »koja prati poje-

<sup>4)</sup> Ibid., str. 53.

dinca dok doručkuje, na putu za posao, u slobodnom vremenu i infiltrira se, pronalazi puteve do snova pojedinaca, nasilno i neizbežno<sup>5)</sup>, svakodnevna materijalna dobra i sve predmete masovne prodaje i upotrebe i podigao ih, objektivnim, nepristrasnim, ideološki i afektivno indiferentnim umetničkim postupkom na stepen neposredno date umetničke egzistencije.

Posle velike američke generacije apstraktnog ekspresionizma figurativna slika vratila se u slikarstvo, ali putem na koji niko ranije nije ni pomišljao: *via* TV, ilustracija u boji, ogromnih oglasnih tabli po gradovima i uz autoputeve, preko šarenila reklamne ambalaže, preko serijskih stripova i sekvenci momentanih novinskih fotografija. Tu sekundarnu realnost, realnost gotovih proizvoda i predstava, pop-artisti uzimaju kao primarnu realnost, kao izvor i podlogu za stvaranje svojih dela. U tretmanu, u tehnici i prosedeu, kao i u izboru teme, povratak realnom za njih ni u čemu nije povratak tradiciji: to ostaje trajan (ako ne i jedini) neosporan kvalitet pop-arta kao novog prodora u sredstvima i ikonografiji likovnih umetnosti. Ali istovremeno, ovakvim opredeljenjem pop-art umetnici su otvorili i mnoga pitanja: može li se od bezličnog komercijalnog predmeta praviti umetnost? Može li se oplemeniti i ovekovečiti momentana novinska fotografija, koja se inače baca u prvu korpu za smeće, čim se novine pročitaju? Može li se »nekažnjeno« koristiti plakatska, reklamna i industrijska tehnika u izradi umetničkog dela? Koliko se delo može približiti svom izvoru a da ne izgubi svoj identitet?

Uprkos zajedničkom imenu, nema mnogo osnova da se vodeći pop-artisti (i drugi umetnici bliski pop-artu i delimično sa njim podudarni) svrstavaju i grupišu u jedinstven struktuiran pokret. Oni bi to prvi odbili, jer su radili i ne znajući dovoljno jedni za druge, probijajući se svaki svojim putem i u svom trenutku, od drugorazrednih galerija u »*downtown*« Njujorka do ekskluzivnih galerija na Medison Aveniji. Stilski i tematski je očigledno da se radi o različitim, jako izraženim individualnostima, ali da postoji i ono što ih spaja u tendenciju pod usvojenim nazivom »pop-art«, a to je »zajednički interes za probleme komercijalne figurativne slike, za popularnu kulturu i zajednički otpor prema metafizičnosti«<sup>6)</sup>. Na ovu zajedničku osnovu svi oni nadograđuju jedno istraživanje koje ima sva svojstva stvaralačkog akta.

<sup>5)</sup> J. Reichardt, "Pop Art and After", Art International, vol. VII/2.

<sup>6)</sup> Max Kozloff, "Pop Culture, Methaphysical Disgust and the New Vulgarinas", Art International, vol. VI/2 str. 34.

Zajednička duhovna klima američkog pop-arta je njegova težnja »da se udalji od stvarnosti kompleksno, filozofski shvaćene, a da se približi njenoj popularnoj, komercijalnoj i urbanoj transpoziciji, koja je pravu ljudsku stvarnost najčešće ukinula i zamenila.«<sup>7)</sup>

Pop-art je odjednom, u vreme vladavine enformela priznao nadiranje čovekove okoline u umetnost. To su pre njega činili Dada i umetnici kao Dišan i Leže, uvodeći u umetnost svet mašine i gotovih (nađenih) predmeta. Posebno mesto među neposrednim prethodnicima pop-arta pripada Raušenbergu; to su pre pop-arta i naporedo s njim činili i umetnici dekolaza (pocepanog i »doslikanog« plakata) i asamblaža. Ali dok asamblažisti variraju nove motive i materijale u jednom starom tretmanu, dok biraju otpatke i grupišu predmete koji odišu patinom minulih dana, ranijih dodira ljudskih ruku i sudbina, koji možda sadrže metaforu haosa, pop-artisti slikaju, uobličavaju ili koriste nove predmete, predmete za prodaju, priznajući našu komercijalnu kulturu i civilizaciju i njen rascvat kao motiv i predmet umetnosti: kult velikih serija, svuda istaknutih cena, reklamnih tabli, privlačnih pakovanja i unapred pripremljenih jela prezaposlenog gradskog čoveka daleko od primarne poljoprivredne proizvodnje pod vedrim nebom, među ustalasanom tišinom klasja, livada, šuma, prirodnih jezera, prirodnih ciklusa rađanja, procvata i smrti, prirodnih godišnjih ritmova; kult novinske vesti, velikih serija i tiraža likovnih i semantičkih poruka, kulturu življenja između strelica, putokaza, šema i lavirinata autoputeva, petlji, ulica i robnih kuća, boja koje svetle u mraku, idola potrošnje, lake zabave i super-mitova iz TV serija i stripova naučne fantastike i seksi revija, Eastman-kolor fotografije, sinerama i AO bioskopskog platna, koji stalno nadražuju i bombarduju naše senzorne organe, naša čula, svest i podsvest. Svemu tome dao je pop-art »carte blanche« za ulazak u svet lepih umetnosti. I našao, bar u SAD, odjek u gradskom čoveku, među kolekcionarima i u vodećoj dnevnoj i nedeljnoj štampi, ako već ne i nepodeljeni prijem u redovima najistaknutijih kritičara.

Stvorena je jedna umetnost svesno, u nameri, lišena pretenzija na osećajnost, transcendentnu smisaonost, introvertovano traganje za tajnama duše, umetnikovog skrovitog senzibiliteta, okrenuta ulici, zajedničkom iskustvu, ovovremenom i ovozemaljskom: masovnom, da; industrijskom — da; potrošnom — zašto da ne. Ogromni lilihipi, sendviči i pljeskavice od plastike; košulje i pantalone; paste za zube; ulični automati i poštan-

<sup>7)</sup> M. B. Protić, *Srpsko slikarstvo XX veka*, Nolit, Beograd, 1971, str. 541.

ske marke; flaše za mleko, prave, samo oslikane. Prototipski osmeh prototipske lepotice Merilin Monro u osam, dvanaest, sedamnaest, dvadeset četiri primerka. Trideset puta ponovljena Mona Liza sa natpisom uz sliku »Bolje 30 nego jedna«. Proizvodi na kojima je istaknuta cena: plati pa nosi. I hrenovku, i kolač, i moju sliku, ako želiš da ih poseduješ. Jasan, nedvosmislen, grub odnos komuniciranja savremenog društva: sa stvarima koje su nam potrebne, sa stvarima koje volimo da posedujemo (ne pretvarajmo se) i sa slikom. Ako ti je potrebna. Ako ti nešto znači. Ona nije nešto što možeš da potrošiš (u tome je razlika), ali govori o stvarima koje svakodnevno trošiš i predstavama koje svakodnevno apsorbuješ. Ona nije zagonetka, ali zagonetka je u tvojoj duši, možda u tvojoj razdvojenoj ličnosti. Opređeli se. Šta znači kritika odnosa američkog pop-arta prema savremenim arhefaktima, kritika ravnoteže između prihvatanja i odbijanja, zašto insistirati na problemu da li se stvaraocu dopadaju stvari koje slika? Postavlja li se to pitanje slikarima koji slikaju druge predmete — pustoš, leševe, ili lepo raspoređene jabuke u intimnom svetlu sobe?

Pejzažisti XIX veka »voleli« su prirodu? Ovo što pop-artisti slikaju naša je priroda, njome smo okruženi: reprodukovana, odštampana, veštački obojena i veštački osvetljena; umnožena, sabijena u konzerve, sa oslikanom kokošjom juhom umesto pernate živine »s prirode« na starim slikama, upresovana u staniol, obeležena cenom i drečavim reklamnim slovima, zatrpna istinama i poluistinama sa celuloidne i roto-trake o herojima našeg dana; to nekadašnje po polju poleglo klasje koje je uzbuđivalo Van Goga, danas vidimo samo kroz autostrade sa belim linijama, mačjim očima, upozorenjima, saobraćajnim znacima i reklamnim tablama. Današnji svet milionskih tiraža novina, stripova i konzervi, nije jučerašnji svet. Pa tako i pop-art slike: one pripadaju, bez ostatka i bez nostalgije, tom svetlu koji je današnji, svetlu masovne potrošnje, svetlu gradskih ulica, masovne prerade, informacija i prometa.

U tim okvirima, pop-art je izgradio jednu potpuno novu likovnu ikonografiju.

Za pop-artiste komercijalni predmet postaje opšta osnova umetnosti. Ljudski lik, slikan s prirode, potpuno iščezava. Brišu se granice između prirodnog i veštačkog ambijenta, osveštalih slikarskih tema i vrednosti i prava da se gotovo bez izmene u »visoku«, »čistu« umetnost unesu priznavanje fotografskog ili crtanog porekla slike, predmeti izrađeni u supermodernim materijalima, cene i obrisi oglasnih tabli.

Na razne načine, za izraz pop-art umetnika bile su sugestivne: lakirerske boje; tehnike rukovanja špricom pri farbanju superluksuznih automobila, »kandiranja« voća i izvlačenja štrafti na pešačkim prelazima; industrijska tehnika sitoštampe; tehnike svodenja likovnog izraza u stripu na najnužnije poteze, kombinovanje slova i boje i gro-planovi kolor-sinemaskop bioskopskog platna. Uvode se i veštačke, plakatske, reklamne boje i »sladoledasti« tonovi, koje je ranije slikarstvo izbegavalo, odbacivalo ili oplemenjivalo. Način slikanja je (ukoliko se, i kad se slika rukom) pregledan, čist, jednostavan, nesentimentalan, dakle plakatski, tvrdih ivica, čvrstih obrisa i ravnih površina. Ukupan »zvuk« slike je tvrd, oštar, podjednako uzdržan i od proloma emocija i od komentara. Umetnički materijal postali su predmeti i boje koje niko ranije nije koristio. U mnogo čemu, zaista, pop-art nema nikakve veze sa evropskom slikarskom tradicijom. U mnogo čemu pop-art je prvi, posle decenija apsolutne dominacije apstraktnog slikarstva, radikalno pomerio granice mnogih prethodnih shvatanja o domenu umetničkog u likovnim umetnostima.

### 3

Kao polazna tačka, ishodište, pop-art se pokazao kao vrlo vitalna nova umetnost, puna likovnih ideja koje se mogu širiti, asimilovati ili napustiti kad izgube snagu i neposrednost delovanja.

Ali razlike između Evrope, Velike Britanije i Amerike su očigledne. U Evropi, pravog pop-arta u čistom vidu gotovo i nema. On se tu slio sa nekim drugim elementima, a pre svega njegov inventar motiva i postupaka asimilovao je najrasprostranjeniji sadašnji figurativni slikarski pokret pod nazivom »novi realizam«.

»Da bi se shvatile fundamentalne razlike u njihovoj umetnosti, treba samo uporediti detinjstva jednog Francuza, Italijana, Nemca, Engleza i Amerikanca, koji su rasli između 1938. i 1954. To takođe objašnjava zašto je u Nemačkoj, koja sa svojim ultramodernim industrijskim društvom izgleda idealno stvaralačko tle, ostvareno malo pop-arta... Naglašavajući pitoreskne, zloslutne, satirične vidove komercijalnih tema, Evropljani ostaju dosledni sami sebi.«<sup>7)</sup>

Francuski likovni umetnici, okupljeni u grupu »Novi realizam« (Iv Klajn, Arman, Spoeri, Tingeli Sezar, Rotela), nikada nisu mogli da prihvate objektivističko, neutralno predstavljanje pred-

---

<sup>7)</sup> Lucy Lippard, *Pop-Art*, Beograd, 1967, str. 173.

meta i predstava američkog pop-arta; u duhu francuske duhovne i umetničke tradicije, i kada se bave fenomenom običnog predmeta, oni ne mogu da zaborave ni da napuste transcendentna pitanja, njihove slike nisu nikada lišene direktnog, kroz sliku datog, intelektualnog izazova i ponuđenih odgovora na ono što je »s onu stranu« pojavnosti objekta.

Povratak na bilo koji oblik novog realizma, u svim evropskim zemljama izazvan je osećanjem da se apstraktnom i spontanom umetnošću ne može sve izražavati, koliko i uticajem nove figuracije iz Amerike. Većina evropskih novih figurativaca nije ni pokušala da radikalno prekine sa jakom dadaističkom i nadrealističkom tradicijom. Osim toga, »stilski i formalno, evropski umetnik nije toliko agresivan koliko američki, ali je sklon manifestima i demonstracijama koje su gnevne, emocionalne i »angažovane« nasuprot »hladnom« američkom stanovištu<sup>9)</sup>. Prema tome, evropski novi realizam i nova figuracija imaju više različitih odlika, od kojih su elementi pop-arta samo jedna. Pored grupe »novih realista«, elementima pop-art ikonografije i izraza služili su se i drugi umetnici. »Camouflages« A. Žaka predstavljaju uvećane pa zatim sito-štamptom umnožene i ponovo na različite detalje sečene »slike«, dok od prvobitne figuracije ne ostane samo maglovita uspomena. Smerk i Šabo koriste novinsku fotografiju, a Sanežuan suprotstavlja nađene i napravljene predmete. Istovremeno, vrlo je raširen i dekolajž (poznati su Rotela i Mario Skifano u Italiji) i asamblaž, koji koriste brojni umetnici. Tano Festa fotografiše, a Ojvind Falstrom iz Švedske, pored pokretnih slika po kojima je poznat, koristi mitske ambleme stripa, ali bez većeg odjeka. Traženja i eksperimentisanja — šta se sve može učiniti sa predmetom, u evropskim zemljama su brojna, ali uvek vezana, s jedne strane za raniju likovnu tradiciju, tako da u formalnom smislu ne donose neku veću novinu, i, s druge, za stav jasnog angažmana nasuprot urbanoj i tehnološkoj koncentraciji (koja se ovde ne prima kao nužan evolutivni pravac razvoja savremenog društva, već u otporu prema vidovima otuđenja od dubljih ljudskih dimenzija i suština koje, smatra se, ova era sa sobom nosi).

U beogradskom likovnom krugu, počev od izložbe »Nova figuracija beogradskog kruga« 1966. godine, izdvojilo se nekoliko umetnika koji su u proteklih pet ili sedam godina prošli kroz fazu blisku nekim pop-art elementima.

Kao najistaknutiji u tom pravcu pominje se Dragoš Kalajić-Drago, koji je trajno za sobom ostavio »nekoliko velikih panoa pravilne geometrijske serijalne naracije«. Taj okvir upravo je

<sup>9)</sup> Ibid., str. 174.

ono što Kalajića najviše približava pop-artu. Pažljiva analiza pojedinih malih pravougaonika u okviru cele slike otkrila bi i direktno korišćenje simbola i mitova savremenog društva, ali celina uvek dodaje bar jednu reminiscenciju više svakom pregradku, a nazivi slika pojačavaju potrebu da se u njima nađu postojeći dublji iskazi o čoveku, o kosmogoniji grada, o zagonetkama forme.

Živko Đak, prevashodno grafičar, sa nizom samostalnih i grupnih izložbi za sobom, pravi slike koje samo formom, ali ne i psihologijom, podsećaju na plakat. Dubinskoj dimenziji značenja slike doprinosi neki nadrealistički postavljen detalj. Pozadine slike su velike, duboke, svetle i jasne, tako da sve što se odvija u prvom planu slike kao da se događa, kao da dolazi sa ekrana. Taj likovni postupak približava Đaka formama pop-arta, ali njihov vizuelni sadržaj i naziv uz sliku, kombinovano, predstavljaju goroko-vedru i dečački slobodnu začuđenost pred pitalicama egzistencije čoveka, žabe, lokvanja, snova.

Ni Dušanu Otaševiću ne nedostaje sličan smisao za humorno u kontrastima urbane civilizacije, ali je njegov postupak manje poetski i bliži reskosti pop-arta (»Čistoća je pola zdravlja«, »Lenjinovim putem ka komunizmu«). Najdoslednije od svih Otašević razbija jedinstvo slike na sekvence (»Plakala je na mom ramenu kao kiša«), dajući rado te sekvence u vremenskom redosledu strip-naracije (nova šibica koja dogoreva, na četiri sukcesivna panoa), unosi strelice, saobraćajne znake, sa funkcijom usmeravanja i na slici i u životu, netransponovane i nedefinisano date predmete svakodnevice. U naraciji koja je gotovo uvek prisutna i u nazivima slika, Dušan Otašević kao da se blago podsmeva masovnom mentalitetu naše novopečene gradske sredine, bukvalnom ili bar pojednostavljenom primanju činjenica urbane svakodnevice, momentima epske rasprisanosti i prizemne didaktike u psihologiji svojih sugrađana.

Njima se u beogradskom krugu pridružuje i Bojan Bem »sa svojim minijaturnim dragocenim slikama sportista, džokeja, plivača, čiste površine«, koje odlikuje »uopštenost oblika, preciznost izvođenja, uzdržljiva iracionalna nota«. <sup>10)</sup>

Van Beograda, likovnim jezikom koji je osvojio i u riznicu likovnih proseada uneo pop-art, koriste se još i Ratko Janjić, Zmago Jeraj, Kalaš Bogoslav, Jesih Boris i M. Stanojev — sve pripadnici mlađe i najmlađe slikarske generacije.

<sup>10)</sup> M. B. Protić, *Srpsko slikarstvo XX veka*, Beograd, 1971, str. 545.



Ukupan utisak (sa izuzetkom D. Kalajića) koji ova mlada grupa umetnika nove figuracije ostavlja jeste izvestan ton vedrine, uzdanja u sebe, u humor, u predmetnost ovoga sveta, u ljudsku figuru u prostoru, u začudene i začuđujuće kontrapunkte svakodnevice. Ukoliko na slikama i postoji prigušeno negiranje onoga što se slika, negativni angažman (a ono postoji), ono je uvek humorno, nikad umorno i represivno.

Kao i svuda u Evropi, tehnike i elementi ikonografije pop-arta su uklopljeni u sliku po pravilu drugačijih značenja, iskorišćeni za nove vizuelne efekte i rešenja, i transponovani u jedan novi doživljaj, koji je daleko od toga da bude epigonski, kako u odnosu na američki, »hladni« pop-art, tako i u odnosu na ovde pobrojane evropske, pop-artu srodne, stvaraoce. Dok su pojedinačne paralele svakako moguće, u celini ova mlada generacija figurativaca, svesno i nesvesno ispoljava ponajpre ljubopitljivost i intenzitete traženja u jednoj urbanoj kulturi u začetku, u formiranju, u konstituisanju. Odgovori su tim zanimljiviji, jer u ovakvim slikama ipak lakše identifikujemo sebe u odnosu na svet, nego u apstrakcijama univerzalnog značenja. Nadajmo se, zato, da će ovaj trend likovnog predstavljanja, ako ne potrajati naporedo sa drugima, onda biti obnovljen u nekoj novoj generaciji i na nov način.

## 4

Umesto zaključka, nekoliko novih, u ovom osvrtu nedotaknutih problema.

Pop-art u svojoj težnji ka efemernom, prolaznom, današnjem, koje već koliko sutra postaje juče-rašnje, u svojoj smišljenoj pretenziji da se služi istim materijalima i sredstvima kojima i prolazna, potrošna dobra naše civilizacije, dao je zapravo dela koja tu prolaznost ovekovečuju, dela koja traju u vremenu i prostoru i time nadvisuju i negiraju sopstveno opredeljenje i poruku.

Koliko će danas slavljena i analizirana dela pop-arta biti u stanju da deluju i na jednog budućeg gledaoca, a koliko će ostati specifičan umetnički dokument jednog stanja svesti i jedne smelosti da se jezik naše kulture, »pritisnute prodajom i opterećene znacima«, direktno prenese u umetnost, zavisi umnogome i od bumerang-efekta koji ova dela već imaju. Ono što se danas još razaznaje kao pop-art umetnost, vraća se natrag u svoje izvore — masovno se podražava i jevtino proizvodi kao novi tip muške kravate, reklamiranja i sl. Popularnost postera, koji se kače o zidove soba umesto umetničkih slika, i

njihova industrijska izrada neposredno sledi prodore pop-arta. Pop-art se uzdigao iz reklame, stripa, foto-dokumenta do umetnosti, pronalazeći za nas u njima neko opšteljudskije i vrednije značenje, pokušavajući da nas zaustavi, zamisli nad mogućim značenjima prolaznog, darujući tom prolaznom postulat estetske realnosti, ali vrlo moguće da, oberučke dočekan kao osveženje, u krajnjem ishodu opet posluži tom istom komercijalnom svetu, kome nisu odoleli ni mnogi drugi vidovi »čistog« likovnog izražavanja, tom velikom žrvnju svođenja svih vrednosti na u p o t r e b n e vrednosti.

Nema sumnje da je pop-art u jednom trenutku, našem trenutku, izrazio interes i težnje čoveka potrošačkog društva, sitog ratova, profeta, vojskovođa i treperavog humanizma — koji je, bar privremeno, izgubio sve svoje bitke u sukobu sa snagama jačim od sebe. Među stratištima i bojištima drugog svetskog rata i Vijetnama, procesima, priznanjima i segregacijama, videti svet potrošnje kao glavnog neprijatelja očovečenju ljudske prirode i istorijskih zbivanja, značilo bi zaobići činjenicu da je žeđ za materijalnim blagostanjem i sigurnošću baš ona pozitivna, graditeljska strana ljudske prirode i istorijskih zbivanja, značilo bi udariti na krivu stranu. Time nikako nije obuhvaćena integralna ljudska situacija, ali pop-art, a i niko u likovnim umetnostima pre i posle njega, i nije mogao da bude integralni izraz svih vidova ljudske stvarnosti i ljudske psihe. Osim toga, umetničko nikada ne može da se poistoveti sa onim izvan njega, ma koliko mu bilo nalik.

Nema sumnje, takode, da je pop-art obogatio našu vizuelnu percepciju, bez obzira na to kako se ljudi izvan umetnosti budu tom činjenicom p o s l u ž i l i.

Uostalom, pa šta ako se neko time i posluži?

Sve je ipak najbolje u ovom najboljem od svih svetova, kao da nam sugeriraju najizrazitiji i najdarovitiji predstavnici likovnog pop-art izraza s obe strane okeana, na način na koji nas je u to ubeđivao Volter.

U ovom svetu »always in the move going nowhere«, pop-artisti su nam ponudili umetnost koja je »sweet and stupid as the life itself«<sup>11)</sup>.

---

<sup>11)</sup> Oba citata iz: Ellen H. Johnson, "The Living Object", Art International, vol VII/1, 1963.

---

ĐILO DORFLES

---

# SOCIOLOŠKI ASPEKTI INDUSTRIJSKE ESTETIKE

---

## „INDUSTRIJSKI DIZAJN” — NARODNA UMETNOST TEHNOLOŠKE CIVILIZACIJE

---

Među elementima koji u našoj savremenoj civilizaciji zaprepašćuju svojom novinom u odnosu na prošle epohe, treba svakako pomenuti prostorni sektor obuhvaćen nazivom »industrijska estetika«, koji je, s druge strane, vezan za sektor grafičke umetnosti (u njenim različitim vidovima: kao plakat, reklama, slovne oznake, *lettering*, itd.).

Neosporno je da je nastanak industrijalizovanog društva kao što je naše uslovio pojavu industrijske estetike, to jest volje i nagonske potrebe da se u sve unese estetski element, da se učini prijatnijim i prihvatljivijim »prirodni« svet, danas skoro potpuno poremećen i izmenjen zahvaljujući dostignućima tehnološke civilizacije.

Već ove prve napomene navode nas na simptomatičnu tvrdnju: priroda (ili još pre »Priroda«), nekada suverena, u koju su se umetnička dela koja je stvarao čovek prirodno i spontano uključivala, napadnuta je, a često narušena i uništena.

*Gillo Dorfles* (1910), estetičar i likovni kritičar, profesor estetike na univerzitetu u Rimu i Kaljariju. Objavljena dela: *Discorso tecnico delle arti*, 1950; *Barocco nell'architettura moderna*, 1951; *Il disegno industriale e la sua estetica*, 1964; *Nuovi riti, Nuovi miti*, 1965; *Il Kitsh*, 1969; *Le oscillazioni del gusto*, 1970. itd.

---

Ova ista rušilačka snaga, koja je donela razaranja i ružnoću, može, uprkos svemu, da se upotrebi u plemenitije svrhe, a možda i da se preobrati u motiv praktičnog i umetničkog zadovoljstva.

Još jedna nepobitna činjenica sastavni je deo ovih razmatranja: danas nije više sam pojedinac taj koji svojim samostalnim i samoniklim radom (zanatskog tipa) doprinosi tom ulepšavanju, već nekoliko specijalizovanih jedinki, pa čak najčešće i ekipe tehničkih stručnjaka, čija se delatnost sastoji u stvaranju dela (predmeta, skupina predmeta, sistema znakova, urbanističkih uređenja), koja će biti ponuđena (a najčešće »nametnuta«) bezličnoj masi.

I, evo, ovde počinje moje suštinsko izlaganje: dela industrijskog dizajna, grafike, znakova, urbanizma, najčešće su nametnuta publici koja ih dobrovoljno prima, jer je praktično primorana da ih primi i ne preostaje joj ništa drugo nego da ih »podnosi.« Publikom, dakle, vlada distribucija čitavog lanca elemenata i instrumenata koje joj društvo nameće i kojima ne može da umakne, protiv kojih ne može da se pobuni.

Tačno je, međutim — i to sam morao da potvrdim u više mahova<sup>1)</sup> — da industrijska estetika (a pod tim izrazom ću ovde stalno podrazumevati industrijski dizajn, prema međunarodnoj terminologiji, kao i *graphic design* i *product design*) predstavlja, sve u svemu, jedan od retkih umetničkih elemenata sa kojima običan čovek stupa u dodir i preko kojih se stvara i oblikuje njegov ukus. Ovo je svakako nepobitna i pozitivna činjenica (pod uslovom da *design* bude poveren ljudima dobrog ukusa a ne ne stručnim licima ili manipulantom zastarelog stila).

Tačno je takođe da u izvesnom smislu i u izvesnoj meri industrijski crtež predstavlja danas možda jedini primer narodne umetnosti<sup>2)</sup>, dakle umetnosti koja nije, već na samom početku, namenjena kulturnoj i ekonomskoj eliti, nego či-

<sup>1)</sup> Videti moje delo *Il Divenire delle Arti*, Einaudi, Torino, 1967, i delo posvećeno industrijskoj estetici: *Il Disegno industriale e la sua estetica*, Capelli, Bologna, 1965.

<sup>2)</sup> Uključivanje industrijskog crteža u narodnu umetnost pokušao je prvi put Reyner Banham u svom eseju »Industrial Design e arte popolare«, u *Civiltà delle macchine*, esej koji je imao veliki odjek i u kojem je engleski kritičar između ostalog tvrdio: »Estetika potrošačkog proizvoda je estetika narodne umetnosti, to jest, ona se obraća onom delu publike koji je podložan uticaju simbolične ikonografije industrijskog predmeta«. Za razmatranje ovog problema, videti takođe moje delo *Le Oscillazioni del gusto*, Einaudi, Torino, 1970, str. 122.

tavom stanovništvu bez izuzetka. Umetnost sposobna da probudi interesovanje seljaka, radnika, domaćice i studentkinje, i to upravo zbog toga što odgovara praktičnim potrebama i što je primenljiva na savremenu materiju.

Isto tako je tačno da je u izvesnom smislu i do izvesnog stepena interesovanje masa usredsređeno na industrijski proizvedene predmete (automobile, motocikle, električne uređaje za domaćinstvo, mašine svih vrsta, nameštaj, televizore, itd.), a ne na takozvana »umetnička dela« izložena znalački i sa ukusom u tajanstvenim privatnim galerijama, sklonjena i zaključana u muzejima, stavljena pod staklo i pod ključ, u neprobojne trezore privatnih kolekcionara.

I pored toga, međutim, žalosna je istina da ova vrsta narodne umetnosti, koja u izvesnom smislu predstavlja jedini estetski faktor kojima se mase naše epohe hrane i naslađuju, ima skoro uvek i skoro isključivo, *monopolizatorsku tendenciju* — to jest jedini smer u svojoj informativnoj putanji od proizvođača do potrošača, od izvora distribucije do korisnika, kao što je slučaj i sa ostalim bitnim potrošačkim dobrima naše epohe: televizijom, radijom, i uopšte proizvodima koji se prenose masovnim komunikacijama.

U stvari, ovo je najčudniji i najopasniji aspekt današnjih masovnih komunikacija (među koje bez oklevanja možemo da svrstamo *dizajn* u svim njegovim vidovima): monopol, neumoljivost štetnog karaktera masovnih komunikacija i, u slučaju koji nas posebno zanima, industrijske estetike.

Naš pokušaj treba da usredsredimo na pronalazanje eventualnog rešenja za ovu svakako veoma ozbiljnu situaciju, kako u pogledu ukusa masa tako i slobode rasuđivanja i ponašanja tih istih masa kao potrošača. Sistem u koji se danas uključuje proizvodnja potrošačkih dobara kod naroda sa razvijenom industrijalizacijom, treba da bude svestan opasnosti koja se rađa iz ovog procesa, koji sutra može da bude potpuno nezadrživ i koji bi mogao da dovede do iščezavanja svakog stvaralačkog stremljenja i svake sposobnosti razlikovanja kod čoveka.

Danas se nalazimo (kao nikad ranije u istoriji čovečanstva) na početku ere koja se obično definiše kao »tehnološka«, ali koju bismo s pravom mogli označiti kao »veštačku«. Još pre nekoliko decenija čovek je raspolagao brojnim instrumentima koje je izmislio da bi gospodario prirodom, ali su to još uvek bili instrumenti veoma bliski konstituciji samog čoveka — produ-

žeci njegovih udova i kao takvi sposobni za delatnosti i ostvarenja potpuno slična funkciji prirodnih udova.

Danas, naprotiv, čovek raspolaže instrumentima koji najčešće nemaju nikakve veze sa prirodnim karakterom njegovog ranijeg manualnog ili zanatskog rada i čije potpuno nepoznate mehanizme nije u stanju da shvati.<sup>3)</sup> Ovo vodi, s jedne strane, do uvođenja tehnike bez određenog smisla i svrhe (to jest lišene *telos-a*, i koja je sama po sebi postala mit), kao i do fetišizacije same tehnike i opasnog uspostavljanja ropskog rada, koji sve više teži da odvoji čoveka od prvobitnih izvora njegovog rada.

Međutim, ovde bih želeo da govorim ne toliko o samoj tehnici koliko o proizvodnji koja je omogućena upravo današnjom industrijalizacijom, a posebno modifikovanim umetničkim tehnikama, koje su snabdele čoveka, a da on toga i nije svestan, sredstvima pomoću kojih ostvaruje »falsifikaciju« prirode, što može dovesti do veoma opasnih posledica, kako sa etičkog tako i sa estetskog gledišta.

Uostalom, o opasnosti pojedinih veštačkih proizvoda, nastalih zahvaljujući savremenoj naučnoj i industrijskoj tehnici, a koji su se pokazali neuništivim, i, prema tome, neotklonjivim pomoću normalnih prirodnih ciklusa, u poslednje vreme mnogo se govorilo povodom štetnih atmosferskih i uopšte ekoloških zagađenja — i to je samo jedan od mnogih primera kako je teško uklopiti u prirodnu sredinu veštačke proizvode, koji se teško uključuju i s mukom uništavaju. Stoga danas moramo naknaditi veštačko, neprirodno što nas okružuje, izmeniti veštačke elemente i pojave, i to aktom volje i svesti, — ne dozvoliti da »neprirodno« tiranski i neopozivo gospodari.

Danas se posebno nalazimo u fazi kada se ciklus proizvodnje i potrošnje odvija potpuno izvan svesti korisnika, nanoseći štetu slobodi rasuđivanja i ukusu čoveka uopšte, i sprečavajući svaku mogućnost intervencije korisnika u odnosu na proizvod koji mu se nudi i nameće. Pre nekoliko godina,<sup>4)</sup> proučavao sam stanje koje se tada jedva naziralo, a sada se ispoljilo kao sasvim jasno, i koje zahteva hitno rešenje. U svom članku pomenuo sam potrebu otkrivanja novih sistema dizajna koji bi bili u izvesnom

<sup>3)</sup> O ovom problemu se govori takođe u mojoj knjizi *Artificio e natura*, Einaudi, Torino, 1968, a naročito u poglavlju »Artificialità degli oggetti e degli eventi nei rapporti tra physis e techné«.

<sup>4)</sup> Videti moj članak »L'oggetto industriale modificato e il rapporto uomomachina«, u *Edilizia moderna*, No 85.

smislu »samoproizvodni« ili »autogenetski«, tako da bi se potrošaču mogli staviti na raspolaganje predmeti, aparati ili polivalentni sistemi koji bi se bar delimično mogli menjati, prema želji i potrebi korisnika.

Slična pretpostavka tada je mogla da izgleda čudna i nestvarna. Međutim, nedavni radovi — na primer, proučavanja koja su u Politehničkoj školi u Torinu vršili arhitekta Moso i njegovi saradnici<sup>9)</sup> — pokazuju nameru ovih istraživača da dostignu mogućnost samostvaralačkog i autogenetskog istraživanja: dakle, *proizvodno i istraživačko samoupravljanje*. U stvari, čovek želi da se razlikuje od svog bližnjeg (uprkos izjednačavanju kojem ga vodi tehnološko društvo), i ako ne može to da postigne kupujući rols-rojs ili jaguar, on će to postići stavljanjem malog psa sa pokretnom glavom na prednje staklo svojih kola serijske proizvodnje, nadajući se da će pas biti manji ili veći od psa vlasnika kola istog tipa.

Dakle, upravo ta potreba za razlikovanjem podstiče čoveka, a ona je ugrožena opasnošću da bude osujećena pojavom industrijskog dizajna i uopšte masovnom tehnološkom civilizacijom.

A kada do toga dođe, treba voditi računa o značajnim promenama koje se dešavaju u sektoru industrijalizacije i u postojećem odnosu između industrije i tehnološke civilizacije i stava čoveka prema svetu.

Pre prvog svetskog rata tehnologija je bila glavni cilj civilizovanog sveta i buržoazije. — ova je bezbrižno mogla da uživa u novim udobnostima stvorenim zahvaljujući otkrićima nauke i tehnike, osećajući sa zadovoljstvom da se približava tipu savršenijeg društva koje će čoveku pružiti radost i blagostanje. Danas, samo pola stoleća docnije, počinjemo da bivamo svesni pravog lika društva kojem smo podređeni: neotklonjivost zagađivanja, neuništivost plastičnih predmeta, koji već danas počinju da sprečavaju slobodno kretanje ulicama, morima, planinama. Sloj veštačkih materija koje je čovek stvorio za prividno blagostanje pretvara našu planetu u ogromnu gomilu smeća.

Evo zbog čega treba da nađemo pravu sredinu između opravdanog jučerašnjeg oduševljenja za tehniku i današnjeg prezira — takođe neprikosnovenog — prema industrijalizaciji i potrošačkom društvu. Moramo umeti da uočimo gde se nalazi slaba tačka našeg ekonomskog sistema i učiniti napor da vratimo čoveku one stvaralačke mogućnosti koje mu je ostavljalo staro zanatstvo, a koje su danas skoro potpuno uništene (što svakako

---

<sup>9)</sup> Videti izveštaje Prvog biljevala prospektivne metodologije »Oblici ljudske sredine«, Rimini, septembar 1970.

ne znači apsolutno vraćanje na ekonomsko-društvene oblike prošlih vremena niti povratak na umetničke oblike zanatske epohe).

Plemenite težnje naših predaka ka obliku života iz kojeg će siromaštvo i glad biti zauvek prog-nani, treba da upotpunimo boljim poznavanjem opasnosti potrošnje, preterane proizvodnje, reklamne kampanje sa svim njihovim lukavstvima.

Razmotrimo još jednom slučaj reklame. Tačno je, kao što sam to tvrdio na početku ovog izlaganja, da reklama i industrijski dizajn predstavljaju danas jednu od najmoćnijih masovnih komunikacija, da bi se ukus čoveka usmerio ne samo prema proizvodu koji hvali već i prema samom umetničkom jeziku (grafičkom, likovnom, arhitektonskom) koji služi za reklamiranje proizvoda. Tačno je, dakle, da su ova sredstva izvanredan instrument u rukama vladajućih klasa pomoću kojeg i do najskromnijih slojeva stanovništva dopiru izvesne konstante avangardnog ukusa, koji bi inače ostao nepoznat masama. Takođe je tačno da reklama i dizajn predstavljaju možda jedino sredstvo da bi se premostila granica između *high brow* i *low brow*<sup>6)</sup>, da bi se »nametnuo dobar ukus kulture elite«. Ali, ponovio sam »nametnuo«. U stvari, ponovo je reč o procesu koji nimalo ne vodi računa o željama i težnjama masa, koje — *over directed*, kao što su — na kraju gube svaku originalnost.

Radi toga je dobro da se tačno uoče pozitivni ili negativni vidovi pojave koju proučavamo. S jedne strane (kao što se to može zapaziti u izvesnim zemljama Istočne Evrope), moramo priznati da odsustvo plakata i reklame lišava ove zemlje nečega što je jedan od retkih ukrasnih elemenata (u pozitivnom smislu ove reči) kojem je dozvoljen pristup u našu urbanu sredinu; uklanjanjem ukrasa, što se propoveda u racionalističkoj epohi arhitekture, i izvesnih graditeljskih kanona (*Ornament und Verbrechen* od Loos-a), znatan deo ovih grafičkih i likovnih struktura, koji je nekada bio namenjen isključivo »primenjenim umetnostima«, preuzeli su reklama, *lettering*, industrijski dizajn. Ako bismo morali da ukinemo ove »superstrukture« (kao što to mnogi žele), ostao bi prilično žalostan prizor za naše oči željne slika (pomislimo na značaj plakata na zidovima duž ulica, na svetleće noćne reklame).

S druge strane, treba otvoreno razotkriti negativnu stranu reklame — uporno nametanje nekog proizvoda ili usluge, najčešće suvišnih i net-

<sup>6)</sup> Što se tiče problema masovne kulture i svih njenih posledica videti već klasične radove Dvajta Mekdonalda u delu *Mass Culture* u izdanju B. Rosenberga i D. M. Vajta, *The Free Press* Glencoe. Videti, takođe, izvanredan broj časopisa »*Diogenes*«, No 68, posvećen *Komunikaciji i masovnoj kulturi*.



raženih, uticaj na oblikovanje ukusa potrošača u svim oblastima života. Ovo stalno mešanje u život i ukus građana, bilo da dolazi od države (u »socijalističkim« zemljama) ili velikih trustova (u neokapitalističkim zemljama), besumnje je opasnost i ne treba je pripisivati sentimentalnoj brizi za blagostanje građana, već isključivo želji da se ostvari povećanje potrošnje i vrtoglavi porast »nametnutih potreba«. Na taj način, ljudi gube polet za maštovitim stvaranjem koji su nekada imali. Pružanje i nametanje već obrađenih i do najmanje pojedinosti završenih proizvoda uskraćuje čoveku svaku mogućnost intervencije i slobodne invencije. Nedavno ispoljena težnja za proizvodnjom u malom mnogih potrošačkih proizvoda (električnih uređaja za domaćinstvo, tranzistora, itd.) smanjuje pažnju koju im čovek poklanja i može da dovede do pojave *atelia* koju sam već pomenuo<sup>7)</sup>.

Ovde se treba zapitati: da li je moguće oživeti stvaralačku delatnost čoveka u industrijalizovanom društvu? Mogu li u isto vreme postojati serijska proizvodnja i sloboda mašte, rasuđivanja, ukusa?

Da li je moguće, takođe, da pokret (ukusa, stila) potekne odozdo umesto odozgo, od potrošača umesto od distributera ili proizvođača?

(Ovde moram ponovo da podsetim kako najčešće sistem marketinga, tvorac potreba za potrošača, deluje više na nivou distribucije nego na nivou potrošnje, i kako ovaj poslednji beoćug u lancu »proizvodnog ciklusa« nema svoju pravu ulogu na razini planiranja i proizvodnje predmeta za prodaju. Dovoljno je da se setimo reklamnih kampanja, potpuno različitih za istovetne proizvode, ili različitog prikazivanja proizvoda namenjenih istoj upotrebi.)

Jedno od delimično paradoksalnih načela koje želim da izložim u ovoj studiji, jeste sledeće: industrijska proizvodnja ne treba više da se razvija i da se rukovodi isključivo onim što izgleda ili se smatra »zakonima tržišta«, zakonima ponude i potražnje — i to upravo zbog toga što je ove zakone veštački stvorilo kapitalističko društvo samo u korist *establišmenta*, a ne u korist onih koji su najčešće njegove žrtve. Ovi zakoni, koji su izgledali pouzdani i postojani u prvoj fazi industrijalizacije, bili su uzdržani pojavom veštačkih potreba i neobuzdanom potrošnjom. Kako je, s druge strane, malo verovatno da će čovek sam uspeti da se »spase«, potrebno je upo-

<sup>7)</sup> Pod izrazom *atelia* podrazumevam tehniku lišenu *telos-a*, *cilja*, koja skoro uvek na kraju dovodi do ozbiljnih posledica jer guši u čoveku svako istinsko interesovanje za rad i povećava njegovo nepoznavanje samih mehanizama rada.

trebiti ono isto oruđe koje je dovelo do današnje tragične situacije, da bi se u čoveku stvorilo ubeđenje da treba da menja svoj stav prema izvesnim vidovima industrijske civilizacije. Pa iako porast individualnog blagostanja predstavlja pozitivan faktor koji u sebi sadrži mogućnost lakšeg rada i više raspoloživog slobodnog vremena, treba biti svestan opasnosti koja se krije u neprestanom povećanju proizvodnje i potrošnje, ako ona nije praćena istim takvim porastom slobodne stvaralačke delatnosti pojedinaca. Kao što stalni ekonomski porast može dovesti do gubljenja ravnoteže u čitavom našem ekološkom sistemu, tako i nepresušna distribucija predmeta, slika (grafičkih, filmskih, televizijskih), bez suprotstavljanja potrošača može dovesti do potpunog iščezavanja mašte kod pojedinaca. Nije dovoljno, na primer, da se dete stalno kljuka slikama koje mu televizijski ekran pruža i koje pasivno prima; naprotiv, potrebno mu je pružiti mogućnost da samo stvara takve slike, možda pomoću dobro smišljene upotrebe fotografskog aparata, što će ga naučiti da se samo izražava (kao što je to, uostalom, postignuto u nekim obrazovnim eksperimentima pojedinih italijanskih osnovnih škola).

Drugi eksperiment koji može da bude od izvanrednog značaja sastojao bi se u tome što bi se predmetu (proizvodu industrijske estetike) vratila njegova vrednost povlađivanjem jednog od osnovnih težnji čoveka — razlikovati se od svog bližnjeg. Ovaj način je upravo suprotan načinu koji vodi ka izjednačavanju mase, ka stvaranju »masovnog čoveka«.

Tokom prošlog stoleća vodila se pravedna borba protiv klasnih privilegija, naslednih kasta, protiv nepravednih društveno-ekonomskih razlika čovečanstva. Jednakost i izjednačavanje ljudi smatralo se neprikosnovenim, zanemarujući činjenicu da ono što je nesumnjivo predstavljalo neophodnu društvenu pravdu može da se u budućnosti ispolji, isto tako, i kao teška etičko-estetska nepravda. Izjednačavanje ukusa i potreba pretvorilo bi se na taj način u tendenciju ka jednoličnosti, a ne ka diferencijaciji.

I najčarobniji predmet robnog dizajna ne zadovoljava, ako ne ostavlja kod potrošača bar izvesno osećanje razlikovanja. Verujem, međutim, da samo ukoliko se uspe u tome da se čoveku povrati volja za razlikovanjem, ali ne ekonomsko-društvene prirode (putem dobro poznatih mehanizama *status-simbola* koji se ispoljava u novim kolima, raskošnoj jahti, ili u nekom skupljem predmetu za svakodnevnu upotrebu), nego estetsko-kulturne prirode, — tek onda će početi da se nazire tendencija obuzdavanja sve većeg porasta veštačkih potrošačkih potreba i stalne trke za promenom.

---

Nešto slično se, uostalom, već ispoljilo u jednoj drugoj oblasti koja takođe zavisi od masovne potrošnje i podsticanja na sve veći porast troškova u neokapitalizmu — to je oblast filma i televizije. Pošto smo bili svedoci velikog rasta, svetskih razmera, telegrafskih ili televizijskih prenosa, a preko toga, potpunog ujednačavanja ukusa, danas smo svedoci pokušaja da se samostalno stvara u oblasti filma, kroz različita strujanja *underground* filma, a uskoro ćemo biti svedoci i »personalizacije« i samih televizijskih prenosa sa pojavom »video-kaseta«.

Ovde moram bar usputno da pomenem značaj koji se pripisuje semiotičnom faktoru. Kod mnogih predmeta, oslobođenih semiotično kodificiranih shema kompozicije, iščezao je svaki odnos između njihovog oblika (kvaliteta znaka) i njihovog značenja (semantička vrednost koju sadrže), što nameće potrebu da čovek ponovo postane svestan njihove stvarne semantičke vrednosti — ako želi da pronađe smisao njihovog postojanja.

Danas smo svedoci stalne degradacije brojnih potrošačkih predmeta i njihovog značenja. Predmeti, kao »azbuke znakova« namenjeni sasvim izuzetnoj komunikaciji između ličnosti potrošača, sve više iščezavaju ili se potpuno menjaju, gubeći svoju autentičnu vrednost znakova i dobijajući novu vrednost, isključivo formalne prirode, u dizajnu mnogih predmeta (nameštaja ili ukrasa), gde se autentična veza između oblika i funkcije (između izgleda i značenja) izgubila i gde je ostao samo privid pun lažnih metaforičkih značenja.

I samo ergonomsko istraživanje, koje se bavi proučavanjem odnosa između čoveka i mašine, sve više zanemaruje semiotičnu vrednost predmeta i usredsređuje se isključivo na funkcionalnu vrednost, prenebregavajući da semiotični koeficijent predstavlja sastavni deo pravilnog odnosa između čoveka i mašine, između čoveka i upotrebno predmeta proizvedenog mehaničkim putem.

Na taj način, mnogi predmeti koji su nekada imali jasno određenu simboličku vrednost (ili koji su bili nosioci konvencionalnog značenja institucije, vremenom se obogaćujući mnogostrukim asocijativnim značenjima) danas polako iščezavaju. Njihov oblik gubi obeležje izvornosti, a često gubi i svaku vrednost slike. Samo putem novog stvaranja značenja moći ćemo pronaći izvesne vrednosti u ogromnoj masi predmeta koji nas okružuju.

Zbog toga je potrebno da svaki čovek bude sposoban da predmetu da sopstvenu vrednost značenja postupkom samostalne stvaralačke diferencijacije, a ne isključivo nametanjem odozgo, to

jest od strane proizvođača ili dizajnera. To ne znači da treba stvarati nove »umetnike« (setimo se samo smešne pojave američkih programa za obrazovanje odraslih i tečajeva slikarstva i vajarstva za penzionisana lica ili gospođe »iz otmenog društva«), već u svakom čoveku treba podsticati smisao za svestan izbor određenog predmeta i svesno ograničavanje potrošnje i nasilja reklamskih kampanja i veštog manipulisanja marketinga.

Krajem prošlog i početkom ovog stoleća bili smo svedoci raskola između »čiste umetnosti« i umetnosti koja se označavala kao »primenjena umetnost«. Čista umetnost je uvek više lišena svakog društvenog interesa, dok drugu (koju danas čine dizajn i grafička umetnost) najčešće umetnici preziru i ne priznaju i smatraju je sporednom granom ekonomskog tržišta.

Bilo bi opravdanije, međutim, ovaj problem razmotriti sa suprotnog gledišta. — treba čistoj umetnosti oduzeti preterani ugled, isuviše često veštački prepušten na milost i nemilost trgovcima slika i umetničkim galerijama, a dati veću vrednost i ugled iskustvima industrijske estetike, oslobađajući je, bar delimično, potčinjavanja tržištu i reklamama. Pribegavanjem dekorativnim klišeima ne može se, svakako, poboljšati kvalitet predmeta industrijskog dizajna i ponašanje masa, nego pružanjem mogućnosti potrošaču da vrši izbor koji će biti manje zavisao od reklame, kao i uticanjem da taj izbor ne bude isključivo uslovljen željom (ili obavezom) za promenom, već željom da se proizvod usavrši ili, možda, nastojanjem da se »izdvoji« proizvod čije estetske vrednosti, po svemu sudeći, imaju stil koji će odgovarati stabilizaciji ukusa potrošača.

Drugim rečima, valja ubediti čoveka, u odnosu na njegov čak i relativan stav, da stekne stabilnost prema prirodi i predmetima, ubediti ga u značaj da zadrži prema predmetu, kući, okolini — upravo svemu onome što predstavlja njegovu »ekosferu« — izrazito lični stav, a ne stav mase, i to stav koji neće robovati uticajima reklame i sredstava masovnih komunikacija.

Treba nastojati da se svaka jedinka bar donekle razlikuje od čoveka koji se iskazuje u statistikama, koje nam neprekidno otkrivaju kompjuteri i istraživanja tržišta.

Ako se statistika i analiza tržišta — ove dve opasne metodologije naše epohe — pokazuju kao dragoceni i neophodni putokazi za rukovođenje, marketing, ekonomska predviđanja, itd., pokazuju se one utoliko varljivije ukoliko jesu — ili izgledaju — tačnije i istinitije kada je reč o ukusu i ličnosti pojedinca. Mada su, dakle, sta-

tistička proračunavanja potčinjena — bar ponekad — onima koji imaju veze sa faktorom imaginacije, stvaralaštva i vrednošću čoveka, možda ipak možemo da naslutimo da mnoge nesreće koje pogađaju čovečanstvo mogu još uvek da budu popravljene ili otklonjene.

Diogene, 74, 1971.

(Prevela sa francuskog VERA NAUMOV-TOMIĆ)



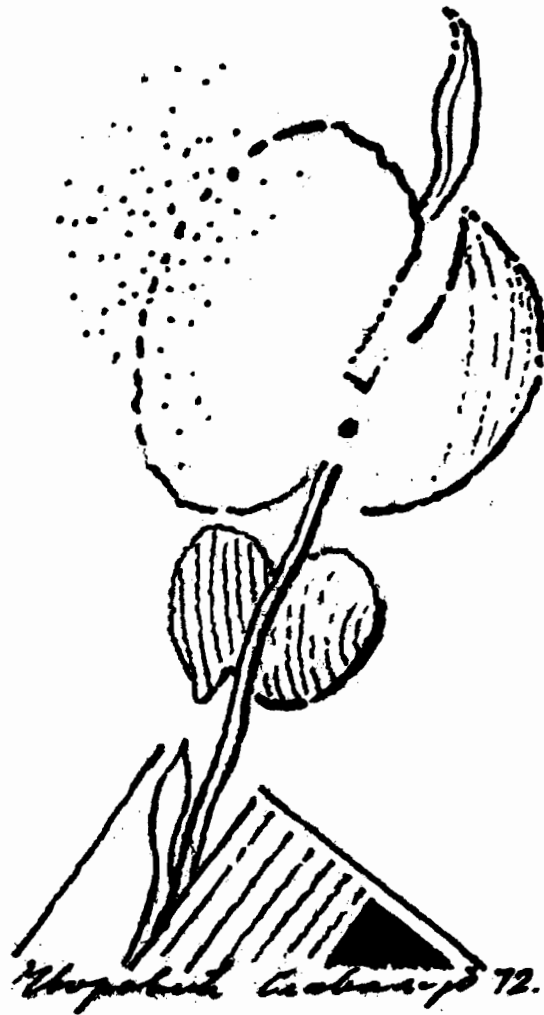
---

II DEO

---

# ISTRAŽIVANJA

---



---

MILAN RANKOVIĆ

---

# O MONOPOLIZMU U KULTURI

---

## DRUŠTVENI SMISAO OVOG ISTRAŽIVANJA

U našoj društvenoj javnosti, kao i u političkim dokumentima koji se odnose na oblast kulture i umetnosti, već niz godina se iznose stavovi o pojavama monopolizma u kulturi. Dosada se uglavnom nije odmaklo od uopštenih konstatacija, od kojih jedne pominju postojanje monopolizma u kulturi, dok ga druge smatraju pseudoprobblemom. Pri tom ni jedne ni druge ne definišu ovaj problem, a, koliko nam je poznato, dosada kod nas nije bilo ni jednog šireg naučnog proučavanja, u okviru koga bi se ovaj problem razmatrao sa sociološkog, kulturološkog ili politikološkog stanovišta. U osetljivosti i složenosti ovog društvenog problema treba videti deo razloga što on dosada nije bio predmet potpunijeg naučnog razmatranja, iako je često bio predmet društvenopolitičkih diskusija.

Nesumnjivo je da opšte mesto kulture u našem samoupravnom društvu ne može biti u potpunosti sagledano bez razmatranja pojava monopolizma u kulturi. Dalji razvoj samoupravljanja u kulturi ne može se ni zamisliti bez zauzimanja stava prema ovom problemu. A da taj stav ne bi bio sveden na apstraktne konstatacije ili apriorne vrednosne sudove, nužno je da se ovaj problem dublje i kompleksnije sagleda. Od svega toga svakako zavisi i uspeh mogućih akcija progresivnih društvenih snaga u ovoj oblasti.

Monopolizam je uopšte jedna od onih socijalnih pojava koje su vezane za određene parcijalne interese, koji se nastoje da afirmišu zaklanjanjem za opštedruštveni interes, ili predstavljanjem parcijalnog interesa kao opštedruštvenog. S obzirom na to da je monopolizam pojava vezana za čitav niz egzistencijalnih interesa određenih društvenih grupa u oblasti kulturnoumetničkih delatnosti, od profesionalnih, preko političkih, nacionalnih, do »klanovskih«, razumljiva je tendencija prikrivanja pravih korenova pojava monopolizma tamo gde se njihovo postojanje može pretpostaviti.

---

S druge strane, iako postoje mnoge indikacije koje ukazuju da se u izvesnim domenima kulturnog života ove pojave jasnije ističu, njihovu egzistenciju je najčešće veoma teško, a ponekad i nemoguće dokazati, jer čak i oni koji su pogođeni monopolom u kulturi, često odbijaju da ukažu na njegove korene, pojavne oblike, a pogotovu — na nosioce, da ne bi svoj ionako osporeni interes, ugroženi socijalni položaj, ili profesionalni status, u još većoj meri doveli u pitanje. Tako se monopolizam u kulturi pojavljuje kao specifični socijalni fantom, koji je prisutan svuda i nigde, o kome svi govore a niko ga ne identifikuje, kome svi prete a niko ga ne pogađa.

#### ODREĐIVANJE PREDMETA ISTRAŽIVANJA

Istraživanje se koncentrisalo na prikupljanje, sistematizovanje, upoređivanje i analizu stavova o pojavama monopola u našoj kulturi, i to stavova umetnika, organizatora i rukovodilaca kulturnoumetničkog života i društveno-političkih i javnih radnika. Istraživanjem su obuhvaćeni samo oni respondenti koji žive u Beogradu, što je razumljivo s obzirom na osnovni domen interesovanja naručioca ovog projekta — Kulturno-prosvetne zajednice Beograda.

Ovo istraživanje nije bilo usmereno na faktografiju, na prosto sakupljanje činjenica koje su lako kvantitativno izrazive, već na stavove kao rezultat funkcije individualne i društvene svesti jednog značajnog društvenog sloja. Ovi stavovi sadrže i pretpostavljenu valorizaciju određenih socijalnih odnosa u našem društvu, oni su dakle, i vrednosni. Ispitivanje egzistencije jednog društvenog problema na bazi svesti koju o njemu imaju upravo oni pripadnici društva, za čiju je delatnost, socijalni status i angažman taj problem najrelevantniji, pruža mogućnost da se iz prividno prostog zbira tih subjektivnih svesti pređe na nivo objektivnije, društvene svesti, tj. da se sagledaju objektivne karakteristike svesti jednog značajnog društvenog sloja. Međutim, težište nije na karakteristikama te svesti, već na pronicanju u društveni problem monopola u kulturi — posredstvom te svesti. Kako određeni društveni problem egzistira u svesti pripadnika jednog društvenog sloja? Njegovo postojanje svakako nije socijalno relevantno i značajno — ako nije u određenoj, izrazitijoj meri prisutno i u svesti pripadnika društva o kome je reč. Prema tome, od odnosa jedne socijalne činjenice prema svesti pripadnika društva koji se nalaze u određenom, živom, delujućem odnosu sa njom — zavisi i mogući pravac opšteg socijalnog angažmana u njenom prevazi-  
laženju.



## RADNO ODREĐENJE POJMA »STAV«

Termin »stav« ovde neću uzimati u čisto logičkom značenju<sup>1)</sup>, već u sociološko-psihološkom. Većina savremenih socijalnih psihologa ističe da je osnovna karakteristika stava — njegova usmeravajuća funkcija: stav usmerava odgovore u odnosu na određeni predmet ili grupu predmeta i situacija u određenom pravcu. Stav se shvata kao jedna relativno trajna organizacija motiva, emotivnih sadržaja i sazajnih procesa koji uslovljavaju mentalno stanje spremnosti da se na određeni način usmere odgovori u vezi s određenim objektom, procesom, grupom pojava. Slično shvaćanje imaju G. Allport<sup>2)</sup>, kao i Krech i Crutchfield<sup>3)</sup>.

Uzimajući u obzir činjenicu da stav ima ne samo sazajni, već i afektivni sadržaj, dr Rudi Supek, koji je sistematski razradio problematiku sociološkog istraživanja javnog mnjenja, ukazuje da »među raznim odgovorima dolazi do promjena u određenom smjeru koje sve možemo zajedno povezati: to je kovarijacija odgovora... Latentni stav se definira kao korelacija među odgovorima. Prema tome, stav je izraz jedne latentne ili osnovne varijable na koju zaključujemo posredno preko kovarijacija u nizu neposrednih odgovora«<sup>4)</sup> »Homogenost jedne ljestvice odgovora bila bi indikator o postojanju stava... Možemo zaključiti da će pojedinac koji je dao određene odgovore na jedan niz pitanja, dati slične odgovore na slični niz pitanja, ako ta pitanja pripadaju istom »svijetu«. « Međutim, s obzirom na moguće praktične razlike između verbalnog i praktičnog ponašanja, »nemamo pravo zaključivati da će se on nužno i ponašati u skladu sa svojim verbalnim odgovorima«<sup>5)</sup>

Na osnovu prethodnih razmatranja stav se može definisati kao *kompleksno (često i emotivno) motivisana i relativno konstantna usmerenost mišljenja u odnosu na određenu klasu pojava. U okviru stavova često je integrisana i ustaljena vrednosna procena.*

<sup>1)</sup> Tako na primer, Koen i Nejgel daju preliminarnu odredbu stava za čisto logičke ciljeve na sledeći način: »stav može da se definiše kao nešto za što se može reći da je istinito ili lažno«. (Moris Koen i Ernest Nejgel: *Uvod u logiku i naučni metod*, Zavod za izdavanje udžbenika SRS, Beograd, 1965, str. 55).

<sup>2)</sup> G. Allport: »Attitudes«, in I. Murchison: *Handbook of Social Psychology*, 1935, p. 810.

<sup>3)</sup> Krech-Crutchfield: *Theory and Problems of Social Psychology*, 1948, p. 152.

<sup>4)</sup> Dr Rudi Supek: *Istraživanje javnoga mnjenja*, »Naprijed«, Zagreb, 1961, str. 40.

<sup>5)</sup> Isto, str. 42.

Ispitivanje stavova spada u ispitivanje javnog mnjenja. Javno mnjenje, složen i razvojan pojam čiju je predistoriju verovatno najpedantnije proučio Jirgen Habermas<sup>9)</sup>, sve se češće uzima u smislu izražavanja mišljenja što šireg kruga ljudi o nekim značajnim društvenim pitanjima, sa ciljem da se ostvari uticaj na pravac razvoja određene društvene pojave ili društva u celini. Zbog toga javno mnjenje gotovo uvek pretpostavlja i jedan širi politički, praktično usmereni angažman i sadrži vrednosnu procenu određenih društvenih pojava, prema kojima se odnosi sa odobravanjem, ili sa neodobravanjem.

Javno mnjenje pretpostavlja težnju ljudskog mišljenja da iziđe iz sfere uske privatnosti u prosuđivanju socijalnih pojava i postane dostupno svima, ili bar — najvećem delu svih članova društvene zajednice. Ova se težnja može slobodno afirmisati samo u demokratskim društvima, jer u apsolutističkim dominira diktat uskog državno-političkog vrha, koji svoje mišljenje nameće kao javno mnjenje; ona ima snažnu socijalno progresivnu funkciju i u njoj se krije pretenzija na samoupravni tip organizovanja društvenih odnosa; društvo nastoji da samo na sebe utiče i samo sebe vodi, konstituišući kolektivne stavove o određenim pitanjima putem slobodno vođene javne diskusije.

#### POJAM »MONOPOLA U KULTURI«

Termin »monopol« najčešće obeležava jednu od bitnih karakteristika kapitalističkih društvenoekonomskih odnosa. Međutim, ovaj termin upotrebljava se i u drugim oblastima, da označi isključivo pravo na nešto.

I u ovom istraživanju je pretpostavljena jedna radna odredba onoga što se može podrazumovati pod monopolom u kulturi. Ona je složena iz niza komponenti, od kojih su najvažnije sledeće:

a) korišćenje nestvaralačkih faktora za afirmaciju onih vidova stvaralaštva koji su bliski nosiocima uticaja i odlučivanja u određenoj kulturnometričkoj instituciji ili delatnosti i korišćenje povlašćenog položaja da bi se nametnuo uspešniji plasman određenoj stvaralačkoj orijentaciji, grupi ili pojedincu — ne na bazi kvaliteta koji imaju dela te orijentacije, grupe ili pojedinca, već i uprkos odsustvu kvaliteta;

b) kada je moguće materijalno stimulisati ili nagraditi manji broj dela, a za to konkuriše

<sup>9)</sup> Jirgen Habermas: *Javno mnjenje*, „Kultura“, Beograd, 1969, str. 115.

veći broj dela autora različite stvaralačke orijentacije ali približno istog kvaliteta — nastojanje da se kao odlučujući faktor prioriteta uzima pripadnost dela određenom umetničkom pravcu; određenoj grupi; nacionalnosti; idejno-političkoj sferi;

c) zasnivanje prvenstveno lične materijalne koristi od strane kulturnih radnika i umetnika na bazi zauzimanja odlučujućih mesta u kulturnim institucijama ili organizacijama.

Elementi ovih odredaba se međusobno prepliću: svaka od njih naglašava po neku stranu problema, ali polazi od iste suštine.

#### OSNOVNE METODE ISTRAŽIVANJA

Metodom ankete sakupljen je osnovni materijal na kome je zasnovano ovo istraživanje.

Anketom su obuhvaćene sledeće grupe respondenata:

1. umetnički stvaraoci: a) zaposleni u institucijama kulturnoumetničkih delatnosti, i b) zaposleni u institucijama vanumetničke delatnosti: c) oni koji nisu zaposleni ni u jednoj instituciji (»slobodni umetnici«); d) članovi umetničkih udruženja; e) oni koji nisu članovi umetničkih udruženja.

Ovu kategoriju čine sledeće strukture: književnici, filmski umetnici (filmski režiseri, filmski glumci, filmski snimatelji); pozorišni umetnici (pozorišni reditelji, pozorišni glumci); muzički umetnici (kompozitori, izvodači, dirigenti i instrumentalisti, vokalni umetnici); umetnici baleta i igre; likovni umetnici (slikari, vajari, grafičari); umetnici primenjenih umetnosti; umetnici arhitekture.

2. rukovodioci i organizatori u kulturnoumetničkim institucijama;

3. umetnički kritičari, teoretičari i istoričari umetnosti i publicisti koji pišu o problemima umetnosti, književni prevodioci;

4. društvenopolitički i javni radnici, nosioci važnih državnih, saveznih, republičkih, gradskih, opštinskih funkcija, relevantnih za oblast kulture i umetnosti.

Ispitivanje je izvođeno putem posebnog upitnika koji obuhvata: a) pitanja s predviđenim modalitetima odgovora, i b) otvorena pitanja. Ispitanici su dobili upitnik poštom, preporu-

čeno. Njima je tom prilikom dostavljen i adresiran koverat s markom za povratak ispunjenih upitnika izvođaču istraživanja. (Trebalo napomenuti — jer je to faktor koji je uticao na stepen učešća u istraživanju, da je postojala znatna tehnička teškoća oko pronalazjenja tačnih adresa za mnoge respondente. Neki upitnici su se vratili zbog netačne adrese — 55).

Postoje izvesne opšte prednosti i ograničenja koja su uočena tokom dosadašnjih socioloških istraživanja obavljenih pomoću upitnika koji se šalje poštom. »Upitnik se može najkorisnije upotrebiti pri visoko selekcionisanoj grupi respondenata koji su jako zainteresovani za problem koji se proučava, koji su visokog obrazovanja i visokog socio-ekonomskog statusa.«<sup>7)</sup> Grupa umetnika i kulturnih radnika koja je ušla u uzorak ima upravo ove karakteristike, koje čine da se istraživanje korišćenjem upitnika u ovom slučaju može smatrati pogodnijim, nego u slučaju socijalne grupacije koja ima drukčije karakteristike.

Međutim, »proučavanja pomoću upitnika na široj populaciji pokazuju da ispunjene upitnike poštom vraća 20—70% onih kojima su upitnici upućeni«. Zbog toga sam i očekivao znatan procenat rastura upitnika, s obzirom na činjenicu da je predmet istraživanja — jedan socijalno osetljiv problem; može se pretpostaviti da grupa onih koji nisu odgovorili može sadržati i zainteresovane i manje zainteresovane, i one koji misle da monopolizam postoji, i one koji misle suprotno. Opšta iskustva govore da se skretanje odgovora »vrši u pravcu onih koji su zainteresovani za predmet proučavanja, koji imaju viši socioekonomski status i onih koji su obrazovaniji.«<sup>8)</sup>

Upotrebljena je metoda odabiranja blago usmerenog slučajnog uzorka iz poznate populacije. Uzorak je usmeren u smislu delimično većeg stepena obuhvata istaknutijih umetnika. Populacija je dobijena konsultovanjem postojećih spiskova članova umetničkih udruženja koji žive u Beogradu. Iz svakog spiska uzimani su pojedinačni slučajevi u određenim intervalima, koji su omogućili da svaka struktura umetnika bude predstavljena istim brojem respondenata. Time sam nastojao da izbegnem onu deformaciju do koje bi došlo ako bi se veća brojnost članova jedne grupe umetnika pojavila u odgovorima kao faktor koji bi nametao i strukturu odgovora. Tako na primer, književnika je bilo 264; filmskih umetnika 112; pozorišnih umet-

---

<sup>7)</sup> Viljem Gud — Pol Net: *Metodi socijalnog istraživanja*, „Vuk Karadžić“, Beograd, 1966, str. 173.

<sup>8)</sup> Isto, str. 165.

nika 224; muzičkih umetnika 334; likovnih umetnika 477; primenjenih umetnika primenjene umetnosti 348; arhitekata 106. Iz svake od ovih grupa izdvojeno je po 100 respondenata koji su ušli u uzorak, dakle ukupno 700 respondenata umetnika.

Imena kulturnih i javnih radnika, publicista i rukovodilaca institucija kulturnoumetničkih delatnosti uzeta su iz raspoloživih spiskova Kulturnoprosvetne zajednice Beograda (ukupno 130 imena). Međutim, može se reći da je ovo istraživanje pre svega dalo stavove umetnika Beograda o pojavama monopolizma, pošto je broj odgovora iz ove druge grupe neočekivano mali.

#### UČEŠĆE U ANKETI

Upitnik je poslat početkom maja 1971. godine. Posle dva meseca, svim pripadnicima istog uzorka poslato je pismo, u kome se mole oni koji nisu odgovorili na upitnik da to bar ovom prilikom učine (pismo je poslato svima jer se nije moglo znati ko je od onih kojima smo poslali upitnik odgovorio, a ko nije). U drugom »talasu« (do meseca novembra iste godine) stiglo je samo nekoliko odgovora, koji se, međutim, nisu bitno razlikovali od onih koji su stigli u prvom »talasu«.

Od ukupno 830 poslanih upitnika stiglo je 54 odgovora ili 6,51%. U okviru te grupe od 700 umetnika odgovorilo je 46 ili 6,57%. Od 130 kulturnih i javnih radnika koji nisu umetnici i klasifikovani su posebno, odgovorilo je 8 ili 6,15%. Od umetnika procentualno su najzastupljeniji književnici (apsolutnim brojem iskazano: 13), zatim filmski umetnici, likovni, muzički, itd. Izostalo je učešće umetnika baleta i igre. Vrlo je mali odziv rukovodilaca kulturnoumetničkog života (2 odgovora) i društvenopolitičkih i javnih radnika (samo 1 odgovor).

Iako je dobijen mali broj odgovora, i ovaj broj ispunjava osnovne ciljeve postavljene istraživanjem. Nije se težilo ispitivanju horizontalne rasprostranjenosti pojave monopolizma u kulturi, niti određivanju granica te pojave, već njenom stvarnom identifikovanju, utvrđivanju njenog prisustva u kulturnom životu naše sredine. A za to je prispeli broj upitnika sasvim dovoljan, tim pre što omogućuje kvalitativnu analizu, s obzirom na to da su odgovori na otvorena pitanja često vrlo iscrpni i konkretni.

Radi jasnijeg uvida u sve aspekte koje ima problem odziva na ovu anketu, potrebno je skrenuti pažnju i na sledeće činjenice: upravo

u trenutku kad su upitnici u prvom »talasu« stigli respondentima, jedan deo uticajne štampe<sup>9)</sup> veoma je neadekvatno predstavio osnovni smisao ovog istraživanja, što je moglo da štetno utiče na odziv respondenata. Jedan deo respondenata mi se u tom periodu i lično obraćao, s pitanjem: »Šta stoji iza toga istraživanja?« Jedan deo toga nepoverenja proisticao je i iz nenaviknutosti na to da, kao umetnici, budu predmet jednog naučnog proučavanja. Drugi su unapred osporavali objektivnost ovog istraživanja ukazujući na to da ga finansira Kulturnoprosvetna zajednica Beograda kojoj na čelu stoji Miodrag Protić: to su bili oni koji su bili nezadovoljni mestom koje su dobili u njegovoj *Istoriji srpskog slikarstva*. Treći su isticali da nisu hteli da odgovore na upitnik — prosto zbog toga što ne veruju u mogućnost bilo kakve promene postojeće situacije.

Polazeći od pretpostavke da bi javno identifikovanje davaoca iskaza moglo da u izvesnim slučajevima utiče na verodostojnost sadržaja iskaza, istraživanje je sprovedeno kao strogo anonimno.

Anonimnost davaoca odgovora ogledala se kako u tehničkoj strani organizovanja istraživanja (preko pošte su slati upitnici, i takođe jednoobrazno napisani koverti za odgovore), tako i u sadržaju ispitivanja. Naime, sem opštih, sociološkim razmatranjima neophodno potrebnih podataka vezanih za identifikovanje delatnosti ispitanika, nisu traženi bliži podaci koji bi omogućavali identifikovanje ispitanika.

I pored toga, jedan broj učesnika (što je, dođuše, pojava u manje-više svim anonimnim istraživanjima) insistirao je na javnosti sopstvenih iskaza, tako da su se čak i potpisali, navodeći svoju adresu. Ukupan broj učesnika koji su potpisali svoje odgovore iznosi ukupno 8, i to: književnik 1, likovnih umetnika 5, umetnik primenjenih umetnosti 1, i umetnik arhitekture 1. Od ovih 8 potpisanih ispitanika

<sup>9)</sup> Reč je o članku „Nedovršena simfonija“ koji je objavljen u NIN-u br. 1060, od 2. maja 1971. U pismu uredništvu, koje je u jednom od sledećih brojeva objavljeno, morao sam da opovrgavam netačnosti iznete u ovom očigledno nedobronamernom tekstu.

Karakterističan je i stav prema ovom istraživanju koji je imao Ljubomir Milin, urednik Televizije Beograd. U septembru 1971, posle njegovog upornog i dugotrajnog insistiranja, pristao sam da, iako istraživanje još nije završeno, Milin obavi razgovor sa mnom o preliminarnim rezultatima ovog istraživanja. Posle sastanka kome je prisustvovao i urednik Vučurović, napisao sam i scenario toga razgovora, na njihov zahtev, na 6 kucanih stranica i predao im ga 12. septembra. Zatim me je Milin nekoliko puta pozivao da dođem na snimanje toga razgovora — koji ipak nikada nije snimljen: prosto sam bio obmanut.

samo 5 izjavljuje da monopolizma ima. Relativno je daleko najveći broj likovnih umetnika koji su se potpisali (5 od 7).

Kako se iz podataka može videti, lično angažovanje u davanju predloga za rešenje pitanja monopolizma (pitanje 10 Upitnika), odnosno davanje dopunskih podataka (pitanje 12) vrlo je visoko manje-više kod svih kategorija ispitanika. Koliko je istraživani problem akutan može se videti i po tome što neki respondenti čak i od samog sociološkog istraživanja očekuju neposredne praktične posledice na planu poboljšanja uslova za stvaralaštvo.

## 2.

### ŠTA JE »MONOPOL U KULTURI«?

Velika većina respondenata uložila je napor da pruži odredbu »monopola u kulturi«, odgovarajući na prvo pitanje našeg upitnika koje je glasilo: »Šta podrazumevate pod »monopolom u kulturi«? Izložite sažeto Vaš opšti pogled na ovu pojavu i pokušajte da je definišete.« Već u odgovoru na ovo pitanje većina respondenata izložila je suštinu svojih stavova. Zbog toga ćemo odgovorima na ovo pitanje posvetiti i više prostora nego odgovorima na ostala pitanja.

Pod monopolom se najčešće podrazumeva proglašavanje posebnog interesa za opšti; užli interes grupe predstavlja se kao širi društveni; deo preuzima prava celine.<sup>10)</sup>

<sup>10</sup> Navešćemo neke od karakterističnih odredbi monopola u kulturi: „Činjenica da uska, zatvorena, samozvana, otuđena, nedovoljno kvalifikovana, ni od koga opunomoćena i uzajamnim interesima čvrsto povezana grupa donosi bitne i suštastvene odluke u oblasti koju je monopolizirala, bezobzirno se oglašujući o želje, interese i dobrobit većine pojedinaca angažovanih u toj oblasti — bilo kao stvaraoci ili konsumenti kulturnih vrednosti. I činjenicu da takva grupa ima materijalnu moć — raspolaže celokupnim finansijskim potencijalom angažovanim u monopoliziranoj oblasti, ili bar njegovim većim delom", — (književnik, 13). (Napomena: Pored profesije respondenta naveden je redni broj pod kojim je zaveden njegov anketni list, što omogućuje upoređivanje odgovora respondenata.)

„U kulturi i umetnosti monopolističke grupe su one koje putem interesnog udruživanja sužavaju mogućnosti afirmacije drugih grupa ili pojedinaca na pravu, slobodnu konkurenciju, stavljajući te druge grupe ili pojedince u neravnopravni moralni, materijalni, pa i društveni položaj, da bi time obezbedili sebi viša vrednovanja sopstvenih dela, i logično, veće nagrade i druge povlastice." — (filmski režiser, 16). Neka mišljenja su izuzetno oštra. Tako jedan filmski režiser (14) smatra monopolističkom grupom ljude „utilitajne i razmažene" koji predstavljaju „Vi kolonu na filmu" i „uglavnom rade za CIA".

„Pod »monopolom u kulturi« podrazumevam klanove (bez navodnika!) koji svoja umna ili umetnička (ovde

Pri tom se naglašava da monopol pretpostavlja takav vid kontrole neke posebne oblasti kulturnog života od strane jedne grupe lica, koja se prvenstveno odnosi na deobu materijalnih sredstava i raspodelu poslova, dok se društveno-estetska afirmacija umetnika, sa kojom grupa takođe manipuliše i koju često uspeva i da konstituiše, javlja kao društveno pokriće zahtevanog, nametnutog ili ostvarenog materijalnog interesa. Tako se iz skoro svih odgovora jasno uočava da i u sferi kulturnoumetničkih delatnosti materijalni interes predstavlja jedno od dominantnih žarišta sukoba protivstavljenih tendencija, s tim što je oštrica društvene kritike respondenata u svim slučajevima usmerena na nemoralnost obezbeđivanja materijalnih prednosti i privilegija na bazi grupaških manipulacija, a ne na bazi stvarne umetničke vrednosti, društveno priznate na socijalno prihvatljiv način.

U tom smislu, jedan od osnovnih problema na koji respondenti jasno ukazuju jeste *problem socijalne promocije jedne kulturnoumetničke vrednosti*. Ona se može promovisati na socijalno prihvatljiv način, a može se iskonstruisati i nametnuti na socijalno neprihvatljiv način nešto što je poluvrednost ili čak i nevrednost. Nerazvijeno samoupravljivanje u kulturi očevidno je pružilo široke mogućnosti da se konstituiše, a često i efikasno egzistira sistem odlučivanja u zatvorenim neformalnim grupama, koje uspevaju da kroje, prekrajaju, a ponekad i konstituišu javnu svest o vrednosti neke ličnosti ili dela u sferi kulturnoumetničkih delatnosti.

Moć neformalnih grupa ne bi bila tako efikasna, kad njeni članovi ne bi bili često veoma racionalno raspoređeni na nekim ključnim mestima u aparatu vlasti, kulturnim institucijama, sredstvima za javno informisanje.<sup>11)</sup> Tako se javlja jedna višeslojna struktura organizova-

bi navodnici logičnije stajali!) ostvarenja prezentiraju javnosti kao nešto vrhunsko, neponovljivo, ne dozvoljavajući drugim autorima da dođu do punog izražaja, bilo time što ih javno osporavaju, bilo time što ih tajno onemogućavaju da se iskažu. Na taj način opstaje gomila kvaziumova i bezvrednih umetnika koji čak u široj javnosti uživaju veliku i dugotrajnu popularnost". — (pozorišni glumac, 25).

Pod monopolizmom u kulturi jedan likovni umetnik (35) podrazumeva „da je kontinuelan i stalni aktivan cirkulacioni broj združenih i grupisanih ljudi na vodećim i odlučujućim mestima (gde se rešavaju pitanja razvoja i odabiranja kulturnih tekovina i ostvarenja) *uvek isti*“ — (kurziv respondenta).

Jedan od potpisanih respondenata (vajar, 36) smatra da nema monopolizma u kulturi: „Ne znam šta je to monopol u kulturi i mislim da ne može ni postojati.“

<sup>11)</sup> U tom smislu, na primer, jedan od respondenata (književnik-istoričar umetnosti, 3) veoma precizno karakteriše ovu sferu problema: „Monopol se može uspostaviti osvajanjem ključnih mesta u aparatu vlasti,



nja, u okviru koje se prepliću oficijelne strukture organizovanja sa neformalnim, pri čemu su ove neformalne — u suštini bitne, konačne, stvarni centri političkog odlučivanja u sferi kulture.

U okviru opšteg naglašavanja stava da iza monopolizma uvek stoji nedovoljno društveno opravdan i manipulacijom nametnut interes grupe pojedinaca, koji se udružuju radi međusobnog potpomaganja, respondenti često naglašavaju da je jedan od najsigurnijih indikatora postojanja monopolističke situacije — pojava »da ključne položaje zauzimaju uvek isti ljudi, često nedovoljno kvalifikovani i okruženi poslušnim osobljem, čime se konstituišu zatvorene strukture, koje je teško kontrolisati« (— književnik, 7).

Svi koji na ovaj način definišu monopol u kulturi, istovremeno naglašavaju njegovu društvenu štetnost, koju vide prvenstveno u sputavanju slobodnog razvoja kulture. Monopol je antipod slobodi. U tom smislu, monopol na neočekivan način devalvira postignuti stupanj demokratizacije naših društvenih odnosa: predstavnici neformalnih grupa često deklarativno glorifikuju demokratiju, ali u suštini samo onaj njen vid koji može omogućiti da raniji monopol odlučivanja koji su držali centri političke moći u fazi administrativnog socijalizma — pretvore u monopol sopstvenog odlučivanja. U oba slučaja je široki krug radnih ljudi u oblasti kulture isključen iz procesa odlučivanja o kulturi.

Neki od respondenata naglašavaju problem šire društvene situiranosti monopolizma u kulturi. Prema njihovom mišljenju, »monopolizam u kulturi proizvod je monopolizma u drugim oblastima društvenog života. I on se ne može rešiti izolovano pre nego što se ukinu drugi monopoli koji ga nameću« (— književnik, 8). Neki među njima izričito naglašavaju da politički monopol omogućuje monopol u kulturi.<sup>12)</sup>

u kulturnim institucijama i u štampi. Međutim, on se češće ostvaruje manje-više nevidljivim uticajem pojedinaca na ove institucije.

Monopolističke grupe u kulturi nisu isto što i političke klike, ali su sa njima povezane. One pre podsećaju na masonske organizacije kao asocijacije relativno sposobnih pojedinaca, koji privatnim udruživanjem ostvaruju lične aspiracije i uticaj na društvo... Članovi monopola, naime, redovno imaju veću afirmaciju (a samim tim i materijalne prihode) nego što zaslužuju po vrednosti svoga dela."

<sup>12)</sup> „Stoga se, po mom mišljenju, u socijalizmu, i kod nas i drugde, ozbiljno može govoriti o monopolizmu u kulturi jedino ako se govori o jedinom pravom, vrlo obuhvatnom i vrlo uhodanom monopolu koji ima 'država'." — (književnik, 11).

„... Politički monopolisti podržavaju monopoliste iz drugih oblasti." — (filmski glumac, 20).

Pri tom je očevidno nastojanje da se problemi kulture sagledaju kao deo šire društvene problematike. Predstava o kulturi kao apsolutno autonomnoj, izolovanoj sferi očevidno više nema podršku kod naših kulturnih stvaralaca. Kod svih respondenata izrazito je prisutna komponenta društvene angažovanosti, težnje da se mesto kulture u društvu učini društveno dostojnijim, adekvatnijim njenoj humanističkoj funkciji, ali bez veštačkog pre naglašavanja njene uloge, bez traženja neopravdanih privilegija za njene nosioce. To je u određenom smislu i razumljivo, jer je verovatno da se najveći broj respondenata koji su odgovorili na anketu javlja upravo iz grupe socijalno najangažovanijih, ili bar onih koji su aktivno zabrinuti za sudbinu kulture u socijalističkom društvu.

Ovom mišljenju pridružuje se i jedan teoretičar umetnosti (49), koji je u tom pogledu najeksplicitniji: »Monopol u kulturi postoji i razvija se u našem društvu kada se ostvari sprega političara i kulturnih radnika, odnosno kada kulturni radnici bivaju instrumentalizovani od strane političara. Takvih situacija je bilo ranije u nas: »kulturnjaka« koji su uživali poverenje birokrata, ubeđenih u svoju večitu moć! Danas tih pojava više nema; srećom. Niti političari imaju poverenja u kulturne radnike, niti ovi u njih. Monopol u kulturi postoji kada političari vrše pritisak na društvo da bi ostvarili »monolitizam«. Zanimljivo je da je autor ovih redova na drugo pitanje ove ankete odgovorio negativno, tj. on smatra da kod nas nema monopolizma u kulturi, pa ipak, kasnije je, u odgovoru na pitanje br. 11, naglasio da »predstavnici mlađe generacije hoće da uspostave svoj monopol u kulturi«, osporivši time indirektno svoj odgovor na pitanje br. 2.

Ovo mišljenje podseća na istorijsku situaciju koja je prethodila razvitku samoupravnog društva: kada je kulturni monopol samo »produžena ruka« političkog monopola u administrativno-centralističkom vidu upravljanja, onda kulturni radnici ne samo da postaju »instrumentalizovani« od strane političara, već, kako isti respondent u odgovoru na 11. pitanje dodaje, i sami se nude da ih političari instrumentalizuju. Ova ponuda da se bude instrument politike u sferi kulture vezana je za privilegije, koje, prema istom respondentu, neki mladi umetnici nastoje da ostvare već u svojim dvadesetim godinama time što su napisali jednu zbirku pesama ili roman. Ova težnja, prema njemu, je »u suštini etatiistička i birokratska, s pogledom na sovjetske dače za književnike«. U ovom odgovoru ukazuje se na pojavu podmlađene kulturne neobirokratije, koja u umetničkoj sferi nastoji da svoj umetnički status ne dokazuje

stalno, svojim trajno vrednim stvaralačkim radom, već da ga obezbedi administrativno, ili naglašenom ideološkom vernošću, ponudom na »instrumentalizovanje«, spremnošću da se bude naglašeno i napadno isticani privrženik oficijelnog političkog kursa. Bez obzira na stvarnu društvenu naprednost toga političkog kursa, naglašena privrženost, napadno javno isticanje ideološke vernosti ne bi smelo da u našem društvu bude adut za povlašćeni društveni tretman — nezavisno od umetničke vrednosti dela stvaraoaca. Međutim, usko je svoditi čitavu problematiku monopolizma u kulturi samo na pomenute težnje mladih neobirokrata. O tome svedoči i širok dijapazon uzroka i pojavnih oblika monopolizma o kojima govore ostali respondenti.

Neki respondenti kritiku pojava monopolizma u našem kulturnom životu proširuju na širu političku kritiku naših društvenih odnosa. Neke od tih kritičkih primedbi su osnovane, a neke, po mome mišljenju, nisu osnovane. Jedan iz ove grupe respondenata, umetnički kritičar (51), posle svoje odredbe monopolizma<sup>13)</sup>, koja sadrži komponente koje su izneli i ostali respondenti, nastavlja sa izlaganjem svoga pogleda na društvenu zasnovanost ove pojave na sledeći način: »U poslušnom, pokornom društvu, gde se četvrt veka prodaje rog za sveću, gde postoje tabuirani pojmovi (»samoupravljanje«, »reforma«, i dr.), gde štampa jednodušno zastupa sve izume visokih rukovodilaca, gde se promene političke linije odigravaju bezmalo svake druge ili treće godine, a da pri tom za napušteni, odbaćeni, »prevaziđeni« kurs niko nije kriv (valjda, po dijalektici društvenog progressa), — u takvom društvu, mislim, vaš »monopol u kulturi« normalna je pojava. Pojava sekundarnog značaja, skoro naivni odblesak sistema hijerarhisanih privilegija.«

Među odgovorima ima i takvih koji kritički analiziraju i samu sintagmu »monopol u kulturi«. Tako na primer, jedan od respondenata piše: »Povezan sa pojmom kulture — ... reč »monopol« ulazi u sastav jedne artificijelne, veštački izvedene sintagme, čije je značenje više metaforično no u preciznom smislu naučno.«<sup>14)</sup> Međutim, isti respondent u daljim odgo-

<sup>13)</sup> „Pod „monopolom u kulturi“ podrazumevam čitavu mrežu izuzetno povoljnih uslova za javnu kulturnu delatnost i mnoštvo raznovrsnih povlastica koje uživaju kulturni poslenici, privrženi vladajućem političkom sistemu ili oni koji se vešto pretvaraju da to jesu.“

<sup>14)</sup> Ovaj respondent (književnik, 9) piše dalje: „Monopol u kulturi stoga je samo zaštitni oklop povlašćenim korisnicima režimskog kursa a predimenzionirani ako ne i izmišljeni bauk nezadovoljnicima, uglavnom u društvenim zajednicama (recimo, državama) preop-

vorima prihvata da govori o pojavi koja je inače označena ovom »artificijelnom sintagmom«, karakterišući je i sam, u osnovi na isti način kao i većina ostalih respondenata.

Uz lociranje pojava monopolizma, mnogi respondenti su davali i karakteristike *metoda rada monopolističkih grupa*. Jedan od njih (književnik, 3) naglašava da monopolističke grupe kombinuju legalne i ilegalne forme za ostvarivanje svoga uticaja. »Monopoli su obično agresivni. Ukoliko im se ko od pisaca ili umetnika usprotivi, oni vrše represalije. Počinje se najpre intrigama, zatim pretećim pismima i pamfletima u štampi, pa se preko tihog odstranjivanja iz javnog života ide sve do profesionalnog ugrožavanja i nemog bojkota.«

Jedan od onih respondenata koji su se potpisali (književnik, 10), u odgovoru na prvo pitanje naše ankete ulazi dublje u razradu mehanizma funkcionisanja monopolističkih grupa. Definišući pojam »monopola u kulturi« kao »organizovano delovanje jedne grupe kulturnih radnika i stvaralaca u cilju održavanja uticajnih pozicija u kulturnom životu jedne sredine«, on skreće pažnju na to da se ova pozicija »održava i horizontalnim i vertikalnim povezivanjem selekcionisanih pojedinaca«. »Horizontalno povezivanje znači širenje uticaja na razne sfere kulturne delatnosti, pošto ograničavanje uticaja na jedan segment kulturnog života podriva moć klana. Horizontalno povezivanje se organizuje prema prirodnim afinitetima i uzajamnim dopunama zajedničkog interesa, a vertikalno radi obezbeđivanja podrške moćnih političkih i ekonomskih faktora.« Pri tom se »interes klana i vernost klanu« za izvesno vreme ili bar prividno stavljaju iznad »ličnog« interesa, »jer samo održavanje moćne pozicije klana obezbeđuje parcijalni interes svakog njegovog člana«.

Što se tiče taktike funkcionisanja monopolističkih grupa, jedan respondent skreće pažnju i na to da te grupe ponekad proširuju svoje pripadnike upravo radi zataškavanja i prikriivanja monopola; međutim, to je samo taktički potez,

terećenim društvenopolitičkim ideologijama, bilo „progresivnim“ bilo „reakcionarnim“.

Precejnjan od jednih, potcejnjan od drugih, „monopol u kulturi“ dobro uspeva na tlu poremećenih pojmova, izopačenih osećanja i neumerenih, hipertrofiranih stremljenja. Ta i takva tla, po pravilu od kojeg ima izuzetaka, jesu područja, preorana ratovima i revolucijama. Živeći i radeći upravo na jednom takvom tlu, nastojim da pojam „monopola u kulturi“ prihvatim kao istorijsko nužno zlo, koje nije najveća među nevoljama i koje će jednom, možda uskoro, dospeti u fazu svoje degeneracije. U svakom slučaju i najkasnije kada vodostaj kulture bude tako nizak, tako bedan, da ga ni sami organizatori monopola neće moći podneti.“

---

jer je to proširenje privremeno i njemu se pristupa uglavnom onda kada ono iz bilo kojih razloga već postane neminovno (filmski glumac, 18).

Osim tajnih manipulacija, delatnost klana se manifestuje i *javnim istupanjima*. U kulturno-umetničkoj sferi se obično unapred zna ko će od koga biti podržan, a ko osporen. Tako jedan od respondenata pod »monopolom u kulturi« podrazumeva i »organizovani pritisak na javno mnjenje, na institucije u kulturi i kulturne radnike, direktnim ili indirektnim suzbijanjem svakog drugog mišljenja, sa svrhom da se zaštite interesi jedne određene grupe« (književnik, 11). Ovakav uticaj na javno mnjenje obavlja se i putem stručnih i naučnih recenzija, mesta u savetima i drugim telima kulturnih institucija, žirijima, itd.

Drugi uz lociranje monopolizma, naglašavaju i vezu između monopolizma i *korupcije*: jedan od tih respondenata (književnik, 4), koji navodi Radioteleviziju kao instituciju u kojoj se javlja monopolizam, uz to dodaje: »Ali ima i korupcije... mita! Koji se traži i koji se — nudi!« O mitu govori i filmski glumac (18).

*Kadrovska statičnost* ljudi na rukovodećim mestima u kulturnoumetničkim institucijama često je pominjana uz lociranje monopolizma. »Zakon rotacije odavno je zamenjen zakonom rezbornosti«, piše jedan književnik (8). Ta rukovodeća mesta drugi književnik vidi kao »vlastodržačke dominirajuće kote« (9).

Jedan književnik (11) smatra da je posebno »atavistička« ona grupa literata »koja pruža podršku svakoj političkoj akciji protiv kulture, protiv literature«, koje »povremeno imaju oblik čitavih malih pogroma...«

U mnogim odgovorima poseban se značaj — u okviru određivanja pojave monopolizma u kulturi, pridaje *problemu objektivne valorizacije kulturnoumetničkih vrednosti*. Tako se smatra izuzetno pogodnom sferom za pojavu monopolizma ona u kojoj nedostaje objektivno, ili bar »savesno« vrednovanje (kako piše jedan od respondenata — književnik, 12). »Krug je zatvoren već godinama... Dostignuća onih van kruga, ili van grupe pristalica... čak, i ne ocenjuju se. A ono što se ne ocenjuje — ne postoji.«

*Sticanje umetničke afirmacije vanumetničkim sredstvima* — veoma je česta odredba monopolizma. Ta sredstva mogu biti korišćena sa administrativnobirokratskih pozicija, klanovsko-prijateljske veze po principu »ja tebi — ti meni«, zatim — prenebregavanje osnovnih moralnih

---

normi i »poštene utakmice kroz koju bi se afirmisale prave i *trajne* kulturnoumetničke vrednosti« (filmski režiser, 15). Tako se istovremeno postiže »društveni primat određenih kulturnoumetničkih opredeljenja i pravaca« (— isti resp.). Monopolističko grupisanje često se posmatra ne samo kao socijalno štetan, već i kao duboko *nemoralan društveni odnos*.

Dok većina respondenata posmatra ovaj problem kao socijalno lociran u našim društvenim odnosima, dotle se javi i poneko mišljenje koje nastoji da ga šire sagleda. Tako jedan filmski režiser (16), jedan od onih koji su dali čitave male eseje u svojim odgovorima, ističe: »... pojava monopolizma u kulturi nije specifično naš problem. On, u izvesnoj meri, leži u samoj prirodi kulture. Nemerljiva, sem po subjektivnoj oceni, ona lako postaje igra u rukama pojednaca i grupa. Što je društvo na nižem stepenu opšte kulture, to se laganije nameću monopoli u životu njegove umetnosti i kulture uopšte. Što je društvo neslobodnije, to su mu monopoli u kulturi čvršći, podržavani silom vlasti i sistema. Što je materijalna baza kulture niža, potreba za monopolističkim udruživanjem postaje jača.« U ovom mišljenju se monopolizam iskazuje kao pojava vezana za niži razvojni stupanj i materijalne baze kulture i same kulture, ali i kao produkt odsustva slobode u društvu. Međutim, ne može se smatrati opravdanim stav da monopolizam »leži u samoj prirodi kulture«, jer bi to značilo da je on večito svojstvo kulture, koje je nemoguće eliminisati a da se pri tom ne ospori deo suštine i same kulture. U tom bi smislu onda borba protiv monopolizma postala i borba protiv kulture, što je očevidno netačno.

U izvesnim vrstama umetničke delatnosti i samo *pravo na rad*, pa samim tim i na umetničku egzistenciju, zavisi od određenih monopolističkih grupa — prema tvrdjenjima nekih respondenata. To je prvenstveno oblast filmske umetnosti; filmski glumci ukazuju na svoju odlučujuću zavisnost od neformalnih grupa. Posebno su ugroženi oni koji imaju status slobodnih umetnika. Glumac ne može da igra na filmu, ako ne bude izabran od strane režisera i ostalih bitnih aktera rada na filmu. Ako ne igra, on se gasi kao filmski glumac. Među ovom grupom umetnika najčešće su žalbe na situaciju u okviru koje jedni dobijaju ulogu za ulogom, »dok drugi ne mogu da zarade niti za život« (filmski glumac, 19). Ovo mišljenje, naravno, može da ostavi utisak težnje za ujednačavanjem; zar se ne čini prirodnim da oni koju su najtalentovaniji imaju i najviše posla? Međutim, upravo o tome nije reč: učesnici naše ankete gotovo u celini naglašavaju potrebu za ravnopravnom konkurencijom približno istih talenata, sličnih

kvaliteta. Nijedan od njih ne traži pravo na umetničku egzistenciju na bazi odsustva talenta. Oni ističu da je njihovo jedino oružje rad, ali kako da to oružje upotrebe i dalje dokazuju svoj talenat (neki su ga od njih nesumnjivo već jednom dokazali) ako ne mogu da realizuju pravo na rad? Pri tom ukazuju na direktne ucene: »mito se ne samo traži, već i nudi« — piše jedan, a drugi: »C. V. skida sa programa svaku koja neće pred njim da se skine« (filmski glumac, 19). Tako na primer, jedan filmski snimatelj (22), takođe sa statusom »slobodnog umetnika«, ističe: »finansiranje umetnosti je takvo da »državna« sredstva idu uvek u iste ruke, za iste grupe stvaralaca (uprkos povremenim, čak katastrofalnim neuspesima), dok izvestan broj umetnika mora (uprkos povremenim ili permanentnim uspesima) da traži finansijere za svoje projekte i da se u to ime, povinuje nižim ukusima...«

Jedan pozorišni glumac (26) smatra da se monopolizam pojavljuje kao plod centralizma u društvenim odnosima, posmatrajući ga u suštini kao — recidiv koji se autoreprodukuje. On smatra da veliki broj rukovodećih ljudi u kulturnim i umetničkim institucijama, postavljen po »personalnim listama« političkih foruma pre više godina, bez odgovarajućih umetničkih kvalifikacija« — i danas drži ta ili slična mesta, čineći monopolistički zatvoreni krug.

Većina respondenata naglašava da monopol omogućuje da »nedovoljno kvalitetna umetnička dela ili nedovoljno kvalifikovane osobe izbiju u prvi plan i nametnu se kao neosnovane vrednosti«, kako to formuliše jedan kompozitor (28). U okviru ovakvih odnosa umetnike »predstavljaju određene funkcije, a ne određene vrednosti«, dodaje on. Drugi njegov kolega (29) skreće pažnju, da se nelojalnim sticanjem i zadržavanjem ključnih pozicija u kulturi izgrađuje *kult autoriteta* koji se ne bazira na pravim vrednostima.

Respondenti uočavaju i neke od objektivnih osnova monopolizma u kulturi. Tako jedan od njih (kompozitor, 32) piše da »monopol pravda sebe time što mora da postoji korektura slobodnog tržišta: briga društva nad kulturom«. Međutim, »dušebrižnici kulture pretvorili su se u diktatore koji rade najčešće u sopstvenom interesu«, smatra on.

Jedan likovni umetnik (38) u monopolu vidi problem *zloupotrebljenog poverenja*: ljudi izabrani da predstavljaju određenu sredinu, uzurpiraju sva prava drugih stvaralaca koje predstavljaju, stvarajući »čelijske uzajamno povezanih ljudi« koji su »rak-rana« za prosperitet društva.

Karakteristično je da se pojedine odredbe kojima se definiše monopol u kulturi javljaju kod niza stvaralaca iz različitih oblasti. Tako, na primer, i ovom prilikom pomenuta odredba »uzurpiranje prava« javlja se i u odredbi jednog pozorišnog umetnika (39), koji pod monopolizmom prvenstveno podrazumeva »uzurpiranje prava odlučivanja o vitalnim pitanjima kulture od strane pojedinaca ili malih grupa nekvalifikovanih ljudi«.

»Krug istih ljudi« koji odlučuje, koji se afirmiše, koji ocenjuje tuđe stvaralaštvo, koji je materijalno stimulisan — spada u najčešću odredbu monopola. »Grupašenje« po ličnim vezama, društva za međusobno pomaganje, socijalno i kulturno neopravdana povlašćenost jednih u odnosu na druge — takođe su često isticane odredbe monopola. Tako jedan arhitekta (44) to ovako formuliše: »Zauzimanje u isto vreme više funkcija i položaja i pored toga što je praktično nemoguće (i vrlo talentovanim i sposobnim) da uspešno obavljaju sva ta »zaduženja«, a što je masovna pojava u nas. Pružanje širokih mogućnosti jednim istim ličnostima godinama da se i dalje »uče« i pored svojih stalnih neuspeha ili osrednje postignutih rezultata. Nasilno stvaranje raznih kvazi-poznatih ličnosti premeštanjem istih s jednog na drugi položaj posle »uspešno« obavljenog »zadatka« na prethodnom, itd. itd.« U ovom mišljenju je posebno značajno ukazivanje, da povlašćeni položaj određenih ljudi u kulturi uključuje i pravo na socijalno sankcionisane permanentne neuspehe, koje povlači i pravo na neodgovornost: — kao što se i u privredi dešava da ljudi koji upropaste određeno preduzeće, posle toga dobiju još bolji, takođe rukovodeći položaj, tako i u oblasti kulture neuspesi nekih ljudi ne povlače nikakve socijalne sankcije.

Monopolizam pretpostavlja i neracionalnu i nefunkcionalnu kumulativnost funkcija, što povlači za sobom da se te funkcije formalizuju: one u praksi postoje kao fiktivno »zaduženje«, samo još jedan od dokaza društvenog prestiža tih ličnosti. Osim toga, pravo na neodgovornost omogućuje — kako pomenuti respondent ističe — »nasilno stvaranje kvazi-poznatih ličnosti«: kad se jedna ista ličnost godinama postavlja sa jednog rukovodećeg mesta u kulturi na drugo — bez obzira na efekte njenog rada, ona — htela to ili ne htela kulturna javnost — postaje objektivno moćni faktor sa kojim se mora računati.

Veliki deo respondenata kritiku monopolizma u kulturi vidi kao *kritiku birokratije*, i to ne samo kao birokratije u kulturi, već pre svega — političke birokratije. Jedan od respondenata,



koji se uključuje u ovu vrstu kritike, piše: »Jasno je da u činovničkom obruču bez odgovornosti vri godinama jalova »samodopadljiva« odluka o vrednostima umetnosti... »činovničke ruke grade veštačke kule svojih »vrednosti« da bi ih ponekad prekonoc srušile kad im to zatreba« (54).

Birokratija, dakle, i u sferi kulture neguje volontarizam i subjektivizam. Njoj pogoduje nepostojanje, ili bar — nesigurnost objektivnih kriterijuma za procenjivanje kulturnih vrednosti, jer onda sa više »prava« može da izvrši nagli preokret u ocenjivanju, i da se — u skladu sa trenutnim ideološkim ili drugim interesom — opredeli za drugi tip vrednosti. Zbog toga, kako ističe drugi respondent (publicista, 52), monopolizmu pogoduje »svaki onaj društveni odnos u kulturi koji nije podređen radu, samoupravljanju i razvijenim vrednosnim kriterijumima«.

U okviru odziva na koji je naišla ova anketa, posebno je iznenađujući izuzetno slab odziv rukovodilaca kulturnoumetničkih institucija i društvenopolitičkih i javnih radnika. Samo dva odgovora su poslali rukovodioci kulturnoumetničkih institucija, a ovi drugi — jedan.

Odgovori ove dvojice rukovodilaca u suštini se ne razlikuju od većine ostalih respondenata u definisanju monopola u kulturi. Tako jedan od njih piše: „Monopolizam u svom ozloglašenom vidu ispoljava se, najčešće, kada se lični interes (položaj, ugled, društveni uticaj...) neprincipijelno i egoistički pretpostavlja svakom drugom realnom interesu. U tom slučaju, monopolizam predstavlja oblik moralne zloupotrebe i moralne korumpiranosti koji se obično definiše u stilu „ja tebi — ti meni«.« Ovaj respondent (48) s pravom ističe da je pogrešno nazivati monopolom »svaki »savez« istomišljenika, koji se — sasvim legalno — bore za svoje stavove«. Drugi respondent — rukovodilac (47) ističe odredbu zatvorenosti nosilaca kulturne aktivnosti, pri čemu: »pojedine profesije, grupe i krugovi... žele da zaštite određeni interes: materijalni, umetnički i idejni. Svaka pretenzija jedne grupe da osamostali i drugoj grupi nametne svoj stav sasvim je blizu monopola...« Monopolistička misao »postaje stereotipna i dogmatska i sve više teži da se nametne pomoću pritiska, gubeći osećaj za argumenat«.

Jedan respondent upućuje kritičku oštricu i na ovo istraživanje monopolizma, sumnjajući — verovatno iz neinformisanosti ili svojih dosadašnjih loših iskustava — u objektivnost i dobronamernost istraživača. Pošto je u monopolizmu video »ustajalost« kriterijuma i ljudi koji se »pretaču

iz tela u telo, iz manifestacije u manifestaciju, iz »pozvanosti« u pozvanost” on zaključuje: »Naravno, i Vaš adresar pozvanih respondenata na pitanja ove značajne teme, sastavljen je izrazito, pretežno od nosilaca i janičara monopolizma.« — (likovni umetnik, 33). (Napomena: pre svega, spisak respondenata nastao je primenom metode blago usmerenog slučajnog izbora (svaki peti) iz spiskova članova umetničkih udruženja i članova umetničkih i kulturnih institucija Beograda, pa se ni u kom slučaju ne može kvalifikovati onako kako to pomenuti respondent čini, jer je i on dobio upitnik po istom kriterijumu, a očevidno ne smatra zbog toga i sebe »janičarom monopolizma«.)

#### IDENTIFIKOVANJE MONOPOLIZMA

Pitanje br. 2 upitnika imalo je za cilj da ispita stavove respondenata u vezi sa neposrednom identifikacijom pojava monopolizma u našoj kulturnoj sredini. Ono je glasilo: »Da li u našem kulturnoumetničkom životu ima ili nema pojava monopolizma?« Nije bez značaja činjenica da je veoma mali broj ispitanika — u odnosu na broj onih koji su odgovore poslali — izbegao odgovor na ovo pitanje: od ukupno 54 prispela odgovora — svega dva; dok je neopredeljen svega jedan koji je odgovorio »ne znam«.

Isto se tako ne može zanemariti činjenica da je izuzetno visok procenat respondenata izneo mišljenje da u našem kulturnoumetničkom životu ima monopolizma: ovo je izjavilo 49 respondenata, od ukupno 54 koji su poslali odgovor, što čini 90,74%. Veoma je indikativna činjenica da su neke populacije umetnika, na primer, u stopostotnom procentu izjavile da ima monopolizma: takav je slučaj sa književnicima (13, od 13), filmskim umetnicima (10, od 10) i pozorišnim umetnicima (3, od 3).

Ovaj podatak dobija u snazi kad se ima u vidu da većina respondenata nije ostala na apstraktnoj i deklarativnoj identifikaciji monopolizma, već je išla u preciznu konkretizaciju, navodeći vidove, manifestacije, centre monopolizma, što svedoči o stvarnoj angažovanosti respondenata u vezi sa ovim problemom.

#### LOCIRANJE POJAVA MONOPOLIZMA

Velika većina učesnika ankete navela je čitav niz institucija, udruženja, čak i pojedinaca, odgovarajući na pitanje br. 3, koje je glasilo: »Ako smatrate da u našem kulturnoumetničkom životu ima pojava monopolizma, navedite konkretno one institucije, delatnosti, oblike udruživanja i slično,

u kojima se monopolizam izrazitije ispoljava. Pokušajte da istovremeno ukažete i na načine ispoljavanja i delovanja tog monopolizma.«

Od ukupno 49 respondenata koji smatraju da u našem kulturnoumetničkom životu ima monopolizma, konkretne odgovore na treće pitanje ankete dalo je 45 respondenata.

S obzirom na činjenicu da je broj navedenih institucija u kojima respondenti uočavaju pojave monopolizma izvanredno veliki i obuhvata gotovo sve značajnije kulturnoumetničke institucije Beograda i Republike, mora se skrenuti pažnja na one od njih, na koje je ukazao najveći broj respondenata, jer postoji veći stepen verovatnoće da se u tom pravcu krije objektivnije sagledavanje pojava monopolizma.

Ne može biti slučajno što najveći broj respondenata različitih profesionalnih profila najčešće (i to na prvom mestu) pominje *Radioteleviziju* — Beograd kao kulturnu instituciju u kojoj se u najvećoj meri javljaju monopolističke pojave. Tako je ovog mišljenja 27 respondenata, od ukupno 45 onih koji su dali odgovore na treće pitanje, i to: 5 književnika, 3 filmska režisera, 3 filmska glumca, 3 pozorišna glumca, 3 kompozitora, 2 likovna umetnika, 2 primenjena umetnika i 1 umetnički kritičar. Poneki od njih daju i širu argumentaciju za ovo svoje mišljenje. Tako na primer, jedan od njih, filmski režiser (16), piše: »Najveći i permanentni monopol u našem kulturnoumetničkom životu danas predstavlja TV. Ne kao fenomen, ne kao medij, već kao skup ljudi koji je zatvorio vrata svima i svemu što bi se moglo pojaviti sa strane i doneti nešto novo, sveže, originalnije i bolje. Taj monopol za naše prilike raspolaže ogromnim sredstvima, uticajem medija, pa konačno i aparatom koji, tobože »ispitujući javno mišljenje«, tvrdi da je nezamenljiv u svom personalnom sastavu punom anonimnih ličnosti i činovnika u važnoj funkciji urednika.« Drugi filmski režiser (15) ističe: »Televizija je čitavom svojom strukturom sazdana kao monopolistička institucija.« Jedan književnik (7) ukazuje na »diktaturu šunda preko beogradske radio-stanice.« Pozorišni glumac (25), ističući, kao i mnogi drugi respondenti, televiziju na prvom mestu, sarkastično obrazlaže »oblik udruživanja« koji je u ovoj instituciji prisutan: »Pisac ima »svog« urednika, urednik ima »svog« reditelja, reditelj ima »svoje« glumce, a publika nema pisca, ima samu dramu (i to svoju ličnu).« Kompozitor (28) kritikuje nivo samoupravljanja u ovoj ustanovi: »Programiranje i kulturnu politiku vode »službenici«. Samoupravljanje u ovoj ustanovi ostvaruje se na bazi radnog odnosa, a ne rada (kako bi trebalo po Ustavu). Kompozitori i muzički umetnici — čija se »roba« (umetnička

dela) najviše plasira ovim putem, i to sa najvećim udelom u vremenu programa — nemaju nikakva prava niti uticaj na kulturnu politiku.« (1)<sup>15</sup>

Dok se u slučaju drugih kulturnoumetničkih institucija koje se pominju u vezi sa ovim pitanjem umetnici uglavnom drže svog užeg domena, navodeći institucije iz oblasti kojom se neposredno bave, dotle o Televiziji govore gotovo sve umetničke strukture. To očevidno govori, s jedne strane o značaju i uticaju Televizije, koja mali broj umetnika ostavlja ravnodušnim, ali, s druge strane i o tome da televizijski monopol više i šire po- gađa umetnike nego neki drugi monopol, mada to ne znači da ima »boljih« i »gorih« monopola.

Od ostalih institucija, najčešće su kao stecišta monopolističkih pojava pominjana *filmska preduzeća* (14 respondenata) i *izdavačka preduzeća* (takode 14 respondenata). Među filmskim preduzećima pominju se Avala-film, Dunav-film, FRZ. Među izdavačkim preduzećima — Prosveta, Nolit, Matica srpska, SKZ. Tako jedan književnik (5) iznosi sledeće karakteristično mišljenje: Prosveta i Nolit »imaju redakcije uglavnom istobojne, koje pripadaju istoj klikli uglavnom eliotovskih intelektualaca«. Drugi književnik (7) ističe: »Večiti urednici. Večiti direktori.« Treći (12) piše o odnosima međusobnog korumpiranja: Pogledajte »koliko je koji pisac-urednik štampao u svom preduzeću! Ili u preduzeću svog »sabrata« na principu: »ti meni — ja tebi.«<sup>16</sup>

*Stampa* (ne računajući časopise, koje ćemo iskazati posebno) veoma malo zaostaje za prethodnim institucijama: ukupno 12 respondenata različitog profila (slično onima koji su pisali i o Televiziji) ističe je kao mesto gde se javljaju monopolističke pojave.

*Pozorišta* — 9 respondenata.

*Umetnička udruženja* — 8 respondenata.

*Umetnički časopisi* — 8 respondenata; jedan od njih, književnik (5), piše: U časopisima »preovla-

<sup>15</sup>) „Na Plenumu Udruženja kompozitora Srbije iznete su činjenice da muzička dela stoje u Radioteleviziji i po dve godine, bez da ih lko pregleda. Ali, lični prijatelji mogu svoje delo da stave na repertoar Radiotelevizije odmah čim ga završe. To je sasvim poznato.“ (Kompozitor, 31).

<sup>16</sup>) „U izdavačkim preduzećima i u listovima, naročito kod prevodenja, ima slučajeva otvorene eksploatacije: pojedinci bliski monopolističkom vrhu uzimaju prevode pod svojim imenom, pa ih, naplativši lavovski procenat, ustupaju drugima. I neki takozvani urednici sabranih dela i edicija, čiji su redaktori druga lica, na legalan način ostvaruju prihode na tuđem radu.“ (Književnik, 3)

duje... čvrsto organizovana desničarska modernistička klika koja je s kulturnih pozicija potisnula levičarsku modernističku kliku (nadrealiste)«.

Razne vrste žirija kao stecišta monopolizma ističe 6 respondenata. *Fakultete i umetničke akademije* — 6 respondenata.

Ostale institucije koje ćemo navesti, pominju od 1 do 3 respondenta: Kulturnoprosvetna zajednica, Skupština grada Beograda, Republički sekretarijat za prosvetu, Fondovi za kulturu, Estrada, Jugoton, Koncertne agencije, Muzeji, Galerije, Moderna galerija, Urbanistički zavod, KUD, Proizvođači ploča, Filharmonija, Akademija nauka. Opera.

#### MONOPOLIZAM KAO DRUŠTVENI PROBLEM

Četvrto pitanje naše ankete glasilu je: »Da li, prema Vašem mišljenju, pojave monopolizma predstavljaju društveni problem?«

Od 49 respondenata koji su izjavili da monopolizam postoji u našem kulturnoumetničkom životu, 45 respondenata je kategorično u izjavi da monopolizam predstavlja društveni problem. Svega 3 ispitanika smatraju da monopolizam ne predstavlja društveni problem.

Od ukupne populacije (54 respondenta), na ovo pitanje nisu odgovorili 4 respondenta, a dva su odgovorili da nema monopolizma.

Ako se posmatra samo populacija umetnika, onda je situacija sledeća: od ukupno 46 umetnika, 41 smatra da postoji monopolizam u našem kulturnoumetničkom životu, a od tih 41 — njih 38 smatra da monopolizam predstavlja društveni problem.

Pripadnici nekih umetničkih vrsta posebno su jedinstveni u mišljenju da monopolizam u kulturi predstavlja društveni problem; tako na primer, svih 10 filmskih umetnika zastupa takvo mišljenje; isto izjavljuju skoro svi književnici: 12 od 13 anketiranih. Jedino kod populacije umetnika primenjenih umetnosti ne postoji ovakva jednodušnost u mišljenju: iako su na prethodno pitanje 3 od 4 respondenta izjavili da postoji monopolizam u našoj kulturi, ipak je svega jedan od njih izjavio da monopolizam predstavlja društveni problem, jedan — da ne predstavlja, a dva su se uzdržala od odgovora.

ZBOG ČEGA JE MONOPOLIZAM DRUŠTVENI  
PROBLEM?

Pitanje br. 5 glasilo je: »Ako smatrate da pojave monopolizma u našem kulturnoumetničkom životu predstavljaju društveni problem, navedite razloge koji Vas navode na takvo mišljenje.«

Na ovo pitanje respondenti su odgovorili u veoma velikom procentu: od 45 respondenata koji smatraju da pojave monopolizma u našem kulturnoumetničkom životu predstavljaju društveni problem, 42 respondenta su dali odgovor na ovo pitanje, nastojeći da svoj prethodno navedeni stav (u odgovoru na pitanje br. 4) obrazlože.

Najčešće pominjani osnovni razlozi koji navode većinu respondenata da tvrde da su pojave monopolizma u kulturi društveni problem jesu: a) sputavajuća funkcija monopolizma, b) neobjektivna valorizacija kulturnoumetničkih vrednosti, i c) faktor moralne krize društva.

a) većina respondenata vidi u monopolizmu efekat sputavanja, ograničenja, sabijanja u uske okvire, petrificiranja kulturnog života. Time se sužava prostor za delovanje i afirmaciju i postojećih kreativnih snaga, a u još većoj meri — onih koje dolaze, mladih. Ova zatvorenost je i negacija univerzalnosti kulture. Ugroženost slobode stvaralaštva istovremeno je i sputavanje samoupravnih odnosa. Monopolizam je antipod slobode stvaralaštva, naročito zbog toga što ugrožava mogućnost svestranosti u stvaralačkom izrazu. On dovodi do stagnacije kulturnog života, sprečavajući često afirmaciju stvarnog kvaliteta.

b) Ukazivanje na to da pojave monopolizma uslovljavaju i neobjektivnu valorizaciju kulturnoumetničkih proizvoda — opšte je mesto gotovo svih odgovora. Kako to formuliše jedan filmski režiser (15), monopolizam nikada ne sadrži objektivne kriterije za procenjivanje vrednosti dela: „Budući da je najgrlatiji, jer u svojim rukama drži sva sredstva javnih komunikacija”, monopolizam nameće svoje mišljenje i time otežava formiranje objektivnih kriterija procene, ne dopuštajući, ili otežavajući da se čuju suprotna mišljenja — kako čini, na primer, Televizija, koju on naziva „najmonopolističkim medijem naše kulture”.

Sem toga što guše stvarne i stvaraju lažne kriterijume, monopolisti „lansiraju mitove kojih se naprečac odriču”, piše drugi filmski režiser (17).

Jedan kompozitor (29) ukazuje na odnos koji po njemu poprima gotovo status pravilnosti: „Pozicije autoriteta se brane nelojalnim sredstvima

— što je postojeći autoritet u većem raskoraku sa svojim kvalitetom, to su sredstva drastičnija — uključujući u ta sredstva i političku klevetu. Samoupravljanje, odnosno „samoupravljanje” je često zgodan paravan, pa čak i jedno od sredstava za obračun sa kvalitetom.”

Neobjektivno prosuđivanje i prezentovanje umetničke produkcije često se ostvaruje i na bazi povezanosti „sa nosiocima administrativnih funkcija”, kako smatra jedan likovni umetnik (33). S druge strane, odsustvo pravih kriterijuma, ili odsustvo njihove kvalifikovane i poštene primene, dovodi do toga da se pogrešno troše i često upropašćuju ogromna društvena sredstva, kako ističe jedan primenjeni umetnik (42).

Monopolizam „po pravilu zagovara besprincipijelnost, zanemaruje naučne i stručne kriterije, ističe bezrazložno i sebično svoje „ja”, pogoduje širenju klime mržnje i nepoverenja”, piše jedan rukovodilac kulturnoumetničke institucije (48). Prema većini respondenata, pojave monopolizma vezane su i za stimulisanje mediokriteta i karijerista i potiskivanje darovitih stvaralaca.<sup>17</sup>

c) Veliki broj respondenata dovodi pojave monopolizma u vezu sa problemima morala u našem savremenom društvu. Tako se pojave monopolizma pokazuju kao *indikator moralne krize* društva. Pri tom se najčešće ističe korupcija kao jedan od najizrazitijih vidova nemoralnog regulisanja međusobnih odnosa između „onih koji traže posao i onih koji ga nude”. Tako na primer, jedan filmski glumac (18) piše da monopolizam uslovljava ucenu, mito, privredni kriminal: „Na radiju se mito od honorara za ulogu daje reditelju. Na televiziji se mito daje čak i rukovodiocima redakcija.” Drugi filmski glumac (20) ističe da je sredina koja je podložna monopolu, podložna i korupciji. Jedan od respondenata, književni kritičar (9), koji je apsolutno skeptičan u odnosu na mogućnosti društva da ukloni monopolizam, piše: „Javnost sve to vidi, zna, razume i — čuti. No njeno prividno mirenje sa zlom, čije korene i uzroke poznaje, čini je gorkom, nezadovoljnom, rezigniranom i duboko razočaranom, nepoverljivom, *moralno umornom.*” (M. R.)

#### STEPENOVANJE ZNAČAJA MONOPOLIZMA

Pitanje br. 6 glasilo je: „Ako smatrate da pojave monopolizma u našem kulturnoumetničkom životu predstavljaju društveni problem, da li ih

<sup>17</sup> „Kao nekontrolisane institucije udruženih pojedinaca, štiteći njihove interese, monopoli samom logikom stvari potiskuju darovite umetnike... koji im se suprotstavljaju.” — (književnik, 3). Slično mišljenje imaju i umetnici ostalih stručnih profila.

smatrate *velikim* društvenim problemom koji izrazito negativno utiče na razvoj naše kulture i umetnosti, ili ih smatrate problemom *srednjeg*, ili *manjeg* značaja?" Ovim pitanjem ostavljena je mogućnost respondentima koji su izjavili da pojave monopolizma postoje u našem kulturnoumetničkom životu, da obave globalno stepenovanje značaja ovog društvenog problema, odlučujući se između tri predviđena stepena (pored standardnih rubrika — „ne znam” i „bez odgovora”).

I u ovom slučaju respondenti su potvrdili svoje ranije iznete stavove, što indirektno potvrđuje stvarnu motivisanost i postojanost njihovih stavova. Ovo tvrđenje ne devalvira činjenica javljanja blagog pada u broju odgovora, u odnosu na ranija pitanja: ovo pitanje predstavlja dalju specifikaciju napred datog odgovora; jedan broj ispitanika nije smatrao bitnim da se konkretnije odluči o stepenu problematičnosti monopolizma, smatrajući dovoljnim svoje opredeljenje u prethodnim odgovorima. Zbog toga je ovaj blagi pad broja odgovora prirodan.

Dok 49 od 54 respondenta izjavljuje da monopolizma ima, dotle na pitanje o tome da li monopolizam predstavlja društveni problem dalo je odgovor 45 respondenata — od ukupne populacije koja čini 54; u vezi sa stepenovanjem značaja problematičnosti monopolizma, 45 ispitanika od ukupne populacije opredelilo se za jedan od datih stepena problematičnosti monopolizma. Tako 34 respondenta (od čega 31 umetnik) smatra da je monopolizam veliki društveni problem, 9 respondenata (od čega 5 umetnika) smatra ga problemom srednjeg značaja, a svega 2 respondenta (od kojih 1 umetnik) smatraju ga problemom malog značaja. Ako se izdvoji samo populacija umetnika, onda se može videti da se za jedan od predviđenih stepena problematičnosti monopolizma opredelilo 37 umetnika — od 46 (koliko čini ukupna populacija umetnika). Karakteristično je — i u skladu sa prethodnim odgovorima, da je i u ovom slučaju grupa filmskih umetnika bila najodlučnija u iskazivanju monopolizma: 8 od ukupno 10 filmskih umetnika izjavilo je da je monopolizam veliki društveni problem.

#### TENDENCIJA RAZVOJA MONOPOLIZMA

Pitanje br. 7. glasilo je: „Da li monopolizam u našem kulturnoumetničkom životu *opada*, *stagnira* ili se dalje *razvija*?”

Većina respondenata smatra da se monopolizam u našem kulturnoumetničkom životu dalje razvija: to mišljenje zastupa 29 respondenata (od čega 26 umetnika); 11 respondenata (od čega 8 u-



metnika) smatra da monopolizam stagnira, a 6 respondenata — da opada (od čega 4 umetnika).

I u odgovoru na ovo pitanje ispoljava se doslednost respondenata: svi oni koji su izjavili da ima pojava monopolizma u našoj kulturi, sada se opredeljuju za jedan od pomenuta tri osnovna pravca njegovog razvoja. I ovom prilikom se ponavlja već pomenuta jedinstvenost populacije filmskih umetnika u iskazivanju pojava monopolizma: od ukupno 10 filmskih umetnika 8 smatra da se monopolizam dalje razvija, a dva — da stagnira.

#### ŠTA STIMULIŠE MONOPOLIZAM U KULTURI?

Pitanje br. 8 glasilo je: „Navedite neke činioce, procese ili odnose u našem društvenom i kulturnom životu koji su stimulisali, sada stimulišu, ili bi mogli da stimulišu razvitak monopolizma u našem kulturnoumetničkom životu.” Iako su mnogi respondenti na ovo pitanje davali odgovore delimično već i u odgovorima na prethodna pitanja, većina je uložila napor da izdvoji i posebno identifikuje najvažnije među činionicima koji, po njihovom mišljenju, stimulišu monopolizam u kulturi. Najčešće (pominjani) činioци su — nerazvijeno samoupravljanje u kulturi i zatvoreni krug kadrovske strukture, u kojoj nalaze mesta nestručni i nekvalifikovani.

a) *Kritika stupnja na kome se nalazi danas samoupravljanje u kulturi* meša se sa potpunim osporavanjem njegovog stvarnog postojanja. Tako na primer, jedan pozorišni glumac (26) piše: „Samoupravljanje u kulturi je gola forma. Ni stvaraoci ni korisnici nisu u stanju da ostvare svoja samoupravna prava.” Pri tom se često naglašava nedovoljan ili nikakav uticaj mase kulturnih radnika na kulturnu politiku i politiku kulturnih institucija, što tvrdi književnik (1). Kulturne tekovine, prema mišljenju drugog književnika (5), još uvek nisu postale vlasništvo radnih masa.

Druga grupa respondenata nije tako radikalna u osporavanju uspeha samoupravljanja u kulturi: ona je usmerena na kritiku *nedoslednosti* samoupravnih odnosa u kulturi; tako misli jedan filmski režiser (16), dok drugi pripadnik iste profesionalne grupacije to formuliše kao nedostatak *stvarnog samoupravljanja*.

b) *Nerazvijenost i nedoslednost samoupravljanja u kulturi* dokazuje se i još uvek prisutnim, ponekad i odlučujućim *uticajem administrativno-birokratskih faktora u kulturi*. U tom smislu, kao jedan od bitnih faktora koji uslovljava pojave monopolizma, jedan umetnički kritičar (51) na-

vodi „strogo hijerarhijsku raspodelu pozicija i funkcija na svim punktovima organizovanog održavanja i usmeravanja aktivnosti kulturno-umetničkog života”. Jedan književnik (10) osnovnim stimulativnim faktorom monopolizma smatra „neuspeh samoupravnog društva da uništi i razvlasti moćna središta etatističke vlasti”. Po njemu, može se čak govoriti o „pojačavanju birokratskih tendencija” u kulturi; one vode „ideologizaciji” celokupnog javnog života, u okviru koje se ideološki kriterijum pojavljuje kao presudni faktor društvene promocije umetničkog dela ili stvaraoaca. I jedan scenograf (39) vidi isto tako u „administrativizmu” i birokratiji u kulturi, faktor stimulacije monopolizma.

c) U vezi sa pitanjima kritičkog odnosa prema birokratizmu u kulturi treba napomenuti i relativno značajan broj respondenata (8) koji, odgovarajući na pitanje br. 8, ukazuju na izvesne pojave vezane za *problem odnosa SKJ prema kulturi*. Tako na primer, jedan rukovodilac kulturnoumetničke institucije (48) skreće pažnju na „savez kulturne i političke birokratije” kao na faktor koji stimuliše monopolizam u kulturi. Jedan književnik (8) smatra da je osnova monopolizma u kulturi „monopol u političkoj moći koji diktira sve ostale”. Problem obnove mešanja politike u kulturu, koje naglašava ideološki kriterijum i veoma je često stimulirano od strane nekvalifikovanih a uticajnih ljudi, na različite se načine osvetljava u ovim odgovorima. Književnik (13) takode u njemu vidi osnovni stimulativni faktor monopolizma: monopolizam se stimuliše kada se politika „telefonsko-samoupravljački umeša u kulturu, prećutno označavajući tabu-teme i glasno proizvođači „slučajeve”. U takvoj situaciji, u kojoj u prvi plan izbija ideološki kriterij u kulturi, na scenu stupaju „ideološki riteri”, koji su najsrećniji kad kulturu mogu da od nekoga „spašavaju”, kako smatra treći književnik (11).

Neki respondenti, istina manji broj (4), posebno su oštri u kritici politike Saveza komunista u kulturi. Tako na primer, jedan od njih (književnik, 9) smatra da je dominirajući činilac stimulisanja monopolizma „nametljivo držanje i ponašanje foruma Saveza komunista, njegovo samoproglašavanje „vodećom” snagom u zemlji, iako on to *de facto* nije i ne može biti u oblasti kulturnoumetničkog života...” Zbog toga ovaj respondent u pojavama monopolizma vidi „dru-gorazrednu izopačenost socijalističkih načela i etike”. Drugi iz ove grupe smatra da postoji: „... totalna nebriga SK prema kulturi: na upravne položaje u kulturi Partija je svojevremeno postavila ljude s kojima nije znala šta će, a sad niko ne zna kako da ih otuda povuče. Nesposobnost takozvanih „progresivnih” čini-

laca da se javno, kritički obračunaju sa nosiocima tih pojava. Nizak nivo ideologa SK, koji u direktnom sukobu sa monopolima ispadaju nekulturni (slučaj „K. novine“). Prema trećem (književnik, 3) — monopolistima pogoduje: „...moralnopolitička kriza u kojoj se poslednjih godina nalazi Savez komunista. Pojedini demoralisani pripadnici Saveza, nekad bivši a nekad i danas aktivni rukovodioci, koji su i ranije bili zaštitnici monopolističkih grupa, povezuju se s njima i putem njih održavaju svoj ugled. Nekad oni se nalaze i na čelu tih grupa (SKZ).” Samo jedan od svih respondenata (arhitekta, 45) kritikuje SKJ sa pozicija koje su očevidno radikalno suprotne osnovama socijalističkog sistema, pledirajući čak za afirmaciju pravoslavne crkve u školstvu i obrazovanju: za njega je rukovodeća uloga SKJ — osnovni stimulan monopolizma.

d) Najveći broj respondenata osnovni stimulativni faktor monopolizma vidi u *zatvorenom kadrovskom krugu* rukovodilaca i ostalih uticajnih ljudi u kulturi. Kako je to formulisao jedan filmski režiser (15): »...uvek isti krug ljudi... pretače se kroz sve uticajnije punktove, kroz kritiku, kroz žirije, kroz raznorazne komisije i odbore...« Uzimajući za primer filmsku kritiku, isti respondent nastavlja: »Stalno vezan uzajamnim kontaktima, pomenuti krug se familijarizovao do te mere da se uzajamno favorizuje... Klanovska isključivost bezobzirna je i izvanredno agresivna.« U takvoj atmosferi otežan je prodor »nove, nezavisne, objektivne orijentacije«. Drugi respondent (teoretičar umetnosti, 50), čije mišljenje je priprema istom krugu ideja, stimulan monopolizma vidi u administrativnom postavljanju direktora i ostalih rukovodilaca kulturnoumetničkih institucija, ukazujući na neprirodnost situacije »da niži stručnjak bude rukovodilac jednom ili čitavoj grupi viših stručnjaka«. »Time su viši stručnjaci dovedeni u situaciju da anonimno rade za afirmaciju nižeg stručnjaka.« Do takve situacije dovodi »stavljanje kvazipolitičkih razloga iznad kvalifikacija«. Jedan primenjeni umetnik (42) je sličnog mišljenja: monopolizam »stimulišu ljudi bez kulture i odgovarajućeg obrazovanja za rukovodeća radna mesta« u kulturi. Pozorišni glumac (26): »Razvitak monopolizma stimulišu rukovodeći ljudi (sa »personalnih lista«) koji se nalaze na čelu umetničkih institucija. Umetnik pr. um. (38): »Isti ljudi ističu u svim forumima uvek iste ljude po ličnom afinitetu, uvek neobjektivno...« Jedan kompozitor (32) smatra da su tokovi kulture pod kontrolom monopolističkih ocenivača — koje niko ne ocenjuje. Drugi kompozitor (31): monopolizam stimulišu pojedinci, rukovodioci koji »imaju veliki ugled... a u stvari rade nekontrolisano«, favorizujući »svo-

je ljude« decenijama. Još jedan kompozitor (29) na sličan način vidi ovaj problem: prema njemu, problem se sastoji u tome što se u većini nalaze pseudoumetnici koji do afirmacije dolaze na društvenom, a ne na umetničkom polju. Pravi umetnici za njih predstavljaju — opasnost! Jedan od funkcionera u gradskom organu za kulturu (53) pruža i elemente koji mogu delimično osvetliti genezu ove pojave: prema njemu, društveni forumi su u jednom trenutku dali jednom krugu afirmisanih stvaralaca presudne uticaje — koji te uticaje zadržavaju i kada su već prevaziđeni i kao umetnici i kao kulturni radnici.

e) Osim dosada pomenutih činilaca, javljaju se i kritike procesa *komercijalizacije kulture*, u kome se vidi stimulativni faktor monopolizma. U tom smislu jedan književnik (12) piše: monopolizam stimuliše »potrošačko društvo koje pretpostavlja pobedu frižidera nad duhom, kobasice nad Šekspirom«. Još jedan književnik (10) ukazuje na »devaluaciju duhovnih vrednosti« i afirmaciju »potrošačkog duha«. Filmski umetnici su u ovom smislu posebno eksplicitni. Tako jedan od njih, filmski glumac (21), piše: »Bolje je biti dobar biznismen nego valjan umetnik.« Filmski snimatelj (22): osnovni stimulativni faktor monopolizma je »beskrupulozna borba za zaradu (ne umetnost radi umetnosti, već umetnost zaradivanja)«. Posebno je karakteristično mišljenje jednog filmskog glumca (18) koji skreće pažnju na negativne vidove, u novije vreme posebno društveno favorizovanih veza između preduzeća i umetnika, u okviru kojih se upućuju umetnici da sami traže finansijere među radnim organizacijama: prema njegovom mišljenju, neposredno materijalno učešće preduzeća, ustanova i društvenopolitičkih organizacija u pojedinačnim umetničkim projektima, stimuliše proces stvaranja uskog kruga ljudi, »vičnih menadžerstvu«, koji korupcijom, mitom, ucenom dobija ili daje posao, postajući monopolističkim.

Od ostalih faktora koji se mogu naći u odgovorima na pitanje br. 8, pomenućemo još: nizak kulturni nivo sredine, ograničenu materijalnu bazu kulture, nerazvijeno tržište kulture, kao i odsutnost ili formalizovanost konkursa.

#### ŠTA DESTIMULIŠE MONOPOLIZAM U KULTURI?

Pitanje br. 9 glasilo je: »Navedite neke činioce, procese ili odnose u našem društvenom i kulturnom životu koji su destimulisali, sada destimulišu, ili bi mogli da destimulišu razvoj i delovanje monopolizma u našem kulturnoumetničkom životu.« Neki respondenti u svojim od-

govorima naveli su da se odgovor na ovo pitanje u stvari može dobiti obrtanjem odgovora na prethodno. To je u izvesnom smislu logično, ali se problem time ne iscrpljuje. Postavljanje ovog posebnog pitanja ima smisla zbog toga što monopolizam u kulturi može da stimuliše i nešto različito, a ne prosto ono što je obrnuto od onog što taj proces destimuliše. Mnogi respondenti su već u odgovorima na prethodna pitanja dali u suštini odgovore i na pitanja kojima se upitnik završava, ne smatrajući za potrebno da ih sada posebno izdvoje. Mi ćemo ipak ukazati na one odgovore u kojima se daje neki karakterističan odgovor na ovo pitanje.

*Javnost rada* se veoma često pominje kao faktor koji destimuliše monopol u kulturi. Pored stvaranja »kritičkih tribina, organizovanja javnih razgovora o pitanjima kulture«, jedan respondent (književnik, 3) pominje i »masovno otvaranje vrata mladim... umetnicima«.

*Konkursi i reizbornost* su faktori kojima se takođe u ovom kontekstu pridaje veliki značaj. *Razvitak samoupravljanja u kulturi, izmena kvalifikacione strukture političkog kadra, »pojava kulturnih radnika na političkoj pozornici«* (književnik, 10), *razbijanje monopolizma sredstava za javno informisanje*. Jedan umetnik pledira za »poštenu« i »anonimnu« konkurenciju svih umetničkih dela (književnik, 12). Proces »progresivne demokratizacije« jedan književnik (13) — i mnogi drugi — vidi kao osnovni destimulativni faktor monopolizma u kulturi.

Lična odgovornost, puna informisanost javnosti — to su neki od bitnih faktora koje ističe jedan filmski režiser (16).

Drugi filmski režiser (17) više veruje u moć hrabrih i darovitih pojedinaca, nego u efikasnost fondova i foruma. Ima i pesimista, koji ne vide destimulativne faktore, smatrajući da se monopolizam u kulturi učvršćuje (filmski glumac, 18; kompozitor, 30; likovni umetnik, 33).

»Društveni dogovor, borba mišljenja, sloboda ideja« (— filmski umetnik, 23).

Jedan umetnik pr. um. (42) ističe nužnost promene materijalnog položaja ljudi koji rade u prosveti i kulturi, što će dovesti i do podizanja njihovog društvenog ugleda.

»Davanje prioriteta pravim vrednostima« i dovođenje na mesta u kulturi pravih ljudi, to je prema mišljenju jednog arhitekta (44) osnovni put destimulacije monopolizma.

### KAKO SUZBITI MONOPOLIZAM?

Pitanje br. 10 glasilo je: »Koje bi, prema Vašem mišljenju, konkretne mere trebalo preduzeti da bi se pojave monopolizma u našem kulturno-umetničkom životu suzbile, ograničile, a u perspektivi i sasvim eliminisale? Molim Vas da naglasite one od tih mera koje smatrate posebno značajnim i neodložnim.«

I pored toga što su mnogi respondenti svoje predloge konkretnih mera za suzbijanje monopolizma dali već u odgovorima na prethodna pitanja, pa nisu smatrali da je potrebno posebno ih izdvajati u odgovoru na ovo pitanje, ipak je znatan broj respondenata — njih 30, dalo niz konkretnih predloga, posebno ih ističući u odgovorima na pitanje br. 10. Šest respondenata izrazilo je pesimizam i nevericu u mogućnost suzbijanja monopolizma, posebno u efikasnost praktičnih mera koje se mogu preduzeti u tom smislu.

Gotovo svi respondenti iskazuju uverenje da su konkretne mere protiv pojava monopolizma nešto što se ne može jednostavno sprovesti: sputavanje monopolističkih pojava može se sprovesti samo kao deo dugotrajnog procesa, u okviru opšteg kretanja naših društvenih odnosa. Ipak, moguće je sprovesti bar neke palijativne mere (kako smatra jedan književnik, 10). Ovaj proces bi »morao biti zasnovan na širokom planu organizovane i dosledno sprovedene akcije«, i on, između ostalog, »pretpostavlja i jedno etičko ozdravljenje, do kojeg je najteže doći«, ističe jedan filmski umetnik (15).

I u okviru odgovora na ovo pitanje ponovo se javljaju neki faktori koje su respondenti istakli i u odgovorima na ranije postavljena pitanja. Ovde ćemo ih izložiti, rasporedivši ih po značaju koji su im respondenti pridavali, kao i po broju respondenata koji su pominjali svaki od ovih faktora.

a) Prvi i najčešće pominjani faktor koji, prema mišljenju većine respondenata, može da suzbije ili ograniči pojave monopolizma u kulturi, jeste *javnost rada*. Kako je to formulisao jedan filmski umetnik (15), »jedan od najvažnijih principa koji može da bude efikasan jeste puna javnost rada fondova, saveta, samoupravnih tela, institucija, foruma, žirija, komisija, redakcija, i podvrgavanje što širem sudu javnosti njihovih odluka«. Sličnu misao u prvi plan ističu književnik (7), scenograf (39), arhitekta (44), rukovodilac kulturne institucije (48), publicista (52), a mnogi drugi respondenti je pominju među ostalim faktorima koje smatraju bitnim. Pri tom oni često naglašavaju potrebu *društvene kontrole*,

efikasnijeg uticaja javnosti. Jedan pozorišni glumac (18) predlaže da se formira: »... samoupravno kontrolno telo koje bi svaku pojavu »zatvorenog kruga« preispitalo. Naravno i ovo telo bi imalo kraće rokove reizbornosti.« Drugi pozorišni glumac (26) zahteva pojačanu društvenu kontrolu, posebno materijalne delatnosti kulturnih ustanova. Slično misli i jedan likovni umetnik (38).

*Javna diskusija*, uz punu slobodu »javnog raspravljanja o svemu« (umetnički kritičar, 51) — takođe je praktična mera protiv monopolizma. To je već i sama javna diskusija o monopolizmu, kako smatra jedan književnik (1), dok — jedan kompozitor (31) predlaže da se na plenumima umetničkih udruženja javno žigošu monopolisti.

b) Veoma veliki značaj se pridaje *kadrovskim problemima u kulturi*. Neophodno je veće uključivanje umetnika u sve organe u kojima se odlučuje o umetnosti — smatraju: filmski umetnik (23), likovni umetnik (38) i rukovodilac kulturne institucije (48). »Opštost, doslednost i anonimnost konkursa za objavljivanje ili izvođenje kulturnih (umetničkih i naučnih) kreacija. U vezi s tim: a) regulisana izbornost i odgovornost žirija; b) kulturna (umetnička i naučna) vrednost kao jedini ili dominantni kriterijum« — piše jedan književnik (1).

Dok većina respondenata traži da se dosledno primenjuje rotacija na važnim mestima u kulturi (kao na primer, književnik, 10; filmski glumac, 18; filmski glumac, 19; kompozitor, 28; likovni umetnik, 38), dotle jedan književnik (1) ide i dalje, zalažući se za »maksimalnu restrikciju reizbornosti svih rukovodećih pojedinaca u svim kulturnim institucijama...«. U istom smislu i jedan filmski snimatelj (22) smatra da je rešenje u radikalnim merama: po njemu, treba »potpuno promeniti reprezentativne timove« u kulturi.

Posebno su svi respondenti osetljivi na činjenicu da rukovodeće funkcije u kulturi često imaju ljudi koji ne poseduju za to pravu kvalifikaciju, znanje, vokaciju. Tako npr., jedan pozorišni glumac (26) naglašava: »Ne sme se dozvoliti da kulturu kreiraju propali političari: armija školovanih umetnika traži svoje pravo mesto.« Drugi pozorišni glumac (2) piše: »Jedina mera koja je posebno neodložna je sprovođenje parole: „Prave ljude na prava mesta!“« Rukovodilac kulturne ustanove mora biti kulturniji od pojedinaca sa kojima saraduje, smatra scenograf (38).

U sferi kadrovskih problema takođe je neophodno, prema mišljenju jednog likovnog umet-

rika (35), »uklanjanje svih ključeva administrativnih mera u odnosu na izbor predstavnika za kulturnoumetnička mandatna tela, bilo u institucijama ili manifestacijama (sistem imenovanja)«. Uz to ide i potreba za ukidanjem više »mandatnih funkcija i ingerencija« pojedinaca.

c) Iako gotovo svi respondenti indirektno, u daljem razvitku *samoupravljanja* vide osnovni faktor destimulacije monopolizma (o čemu, na primer, svedoči brojnost onih koji se zalažu za punu i doslednu javnost rada), jedan broj njih je i direktno istakao na prvo mesto ovaj faktor. Karakteristično je da se više ne smatra dovoljnim pomenuti samoupravljanje, već se gotovo obavezno stavlja akcenat na »pravo samoupravljanje« (filmski glumac, 20). Potrebno je »omogućiti samoupravnim organima da zaista samoupravljaju«, piše pozorišni glumac (26). Neophodno je »ostvarivanje uslova za samoupravljanje na osnovu rada, a ne radnog odnosa«, smatra jedan kompozitor (28). O samoupravljanju u ovom smislu pišu i jedan likovni umetnik (38), rukovodilac kulturne ustanove (48), funkcioner u gradskom organu za kulturu (53).

Dakle, reč je ne prosto o samoupravljanju, već o potrebi za doslednijim, »pravim« samoupravljanjem, samoupravljanjem višeg tipa. Očevidno je da se na ovom stupnju svog razvitka samoupravljanje počelo pokazivati nedovoljno efikasnim da bi otklonilo neke značajne negativne pojave u kulturi. Rešenje se ne vidi u vraćanju na etatizam (ni jedan od respondenata ne predlaže napuštanje samoupravljanja — što ne može biti slučajno!), već u daljem razvitku demokratizacije kulturnog života, koju posebno ističu dva respondenta: jedan kompozitor (32) i jedan publicista (52).

d) *Problem materijalnog položaja kulture* i ljudi koji u njoj rade takođe zaokuplja pažnju znatnog broja respondenata, koji u ovoj sferi traže praktične mere za sputavanje monopolizma, jer u njoj vide i njegova izvorišta. U oblasti finansiranja kulture i umetnosti trebalo bi oformiti proces finansiranja vaninstitucionalnih kulturnih delatnosti, ističe jedan pozorišni umetnik (24). Sličnu misao formuliše i likovni umetnik (35) koji predlaže da »društvena sredstva za finansiranje kulture (treba) ograditi od sredstava za finansiranje institucija«.

Znatan broj respondenata ističe nedovoljnost i neadekvatnu raspoređenost materijalnih sredstava u kulturi, zalažući se za znatno veća namenska sredstva za »štampanje, snimanje i izdavanje vrednih umetničkih dela« (— kompozitor, 28). Jedan književnik (1) zalaže se za »zakonom obezbeđena i namenska materijalna sred-



stva za kulturne delatnosti... uz javnu i redovnu kontrolu njihovog utroška«. Pri tom se drugi književnik (10) zalaže za uskraćivanje prava »etastičko-birokratskih centara na raspolaganje i raspoređivanje materijalnih sredstava namenjenih kulturi«. Jedan kompozitor (32) vidi rešenje u unošenju »još više elemenata slobodnog tržišta u odnosu između publike i stvaralaca«. Primenjeni umetnik (42) osnovu monopolizma vidi u tome što su »cene rada u kulturi nezadovoljavajuće«.

e) Neki respondenti ukazuju na problem *oslobađanja kulture od »ideoloških intervencija«*. Taj problem u prvi plan ističe jedan književnik (11), koji smatra da će se normalna selekcija omogućiti vrednovanjem književnih dela na osnovu književnih vrednosti, a ne na osnovu nekih drugih merila.

f) I pored često uočljivog afektivnog odnosa prema pojavama monopolizma, koji ima znatan broj respondenata, ipak samo dva respondenta predlažu *administrativne mere protiv monopolista*: »Sudska inkriminacija monopolista koji podstiču ili organizuju progon ili bojkot antimonopolističkih pisaca i umetnika takođe bi bila obavezna mera«, smatra jedan književnik (3). Prema njegovom mišljenju, tek posle toga bi samoupravna tela mogla da suzbiju njihov štetni uticaj. Jedan filmski umetnik (14) monopoliste smatra pripadnicima »VI kolone«, ističući da ih treba »proterati u tabor kome pripadaju i za koga sada rade: tabor antikomunista«, i da im ne treba davati društveni novac.

g) Među *izrazito pesimističkim* mišljenjima zanimljivo je sledeće, a ispisuje ga jedan književnik (4): »Nema konkretnih mera! Bitka je izgubljena. Moral čak — građanski, je nedostižni ideal.« Ili drugo, slično: »...Nikakve mere ne mogu eliminisati monopol. Posle Kurte dolazi Murta« — (književnik, 12). »Ne verujem u mere jer bi to samo dovelo do smena na punktovima važnim za kulturu. A do smena dolazi i tako i tako. Vremenom.« — (umetnik primenjenih umetnosti, 43). Jedan književnik (5) smatra »da je i ova anketa jedno namjerno ili nenamjerno zavaravanje«. U ovu grupu se mogu ubrojati i mišljenja još dva književnika (8 i 9).

#### ŠTA NIJE OBUHVAĆENO DOSADAŠNJIM PITANJIMA?

Pitanje br. 11 glasilu je: »Ako smatrate da postoji još nešto značajno u vezi sa ovom problematikom, što nije obuhvaćeno dosadašnjim pitanjima, molimo Vas da to ovde navedete i o tome izložite svoje mišljenje.« Na ovo pitanje

odgovorilo je 28 respondenata, što predstavlja još jedan od podataka koji svedoči o visokom stepenu angažovanosti koji su ispoljili učesnici ove ankete. Pomenuću neke od karakterističnih odgovora.

Prema mišljenju jednog književnika (13):  
»...anketa mimoilazi ključno pitanje: *elitistički koncept naše kulture*. Dotirani Bemus, Bitef, Bijenale, časopisi u 800 i pesničke zbirke u 500 primeraka nesumnjivo obogaćuju kulturni život... Koga? — Nekoliko desetina hiljada pripadnika elite; i mene među njima. Preostalih 8 i nešto miliona u Republici zadovoljavaju se braćom Bajić, Džajićem, Lepom Lukić, Šefkom Hodžić i žutom štampom koja im ih servira, ukoliko nisu nepismeni... A ti nepismeni su jedini pravi dokaz da monopolizam u našem kulturnom životu postoji... Kako se sme reprodukovati nepismen narod 25 godina posle narodne revolucije?... Zar glupi samoupravljači mogu neglupo samoupravljati?... Jedan od vidova slobode je i sloboda od gluposti, kao preduslov slobode od manipulacije.«

Drugi književnik (1) isto tako ističe da »nije obuhvaćen udeo i uticaj takozvane *'masovne kulture'*«, kao i problem monopola u nauci.

Književnik (10) takođe, smatra da pitanjima »nije obuhvaćena suština stvari: *problem odnosa monopolizma u društvenom i političkom životu prema monopolizmu u kulturi*«.

Međutim, da su postavljena pitanja ipak uključivala u sebe (manje ili više direktno) i pomenute probleme, svedoči i to što su mnogi respondenti u svojim odgovorima smatrali za potrebno da razmatraju i ovde pomenute probleme.

Ima mišljenja da je ova anketa korisna, da već sama po sebi može biti doprinos u borbi protiv monopolizma (filmski glumac, 18 i 19). »Značajno je da se sada po prvi put govori o tome«, piše kompozitor (31); rukovodilac kulturnoumetničke institucije (48) smatra da je ovo istraživanje »došlo u pravi čas«.

Većina u stvari koristi prostor ispod ovog pitanja i dodaje ponešto od onoga što je propustila da kaže u odgovorima na prethodna pitanja. I u okviru ostalih odgovora mogu se naći brojne i veoma zanimljive teme iz oblasti kulture, ali one izlaze iz okvira problematike kojom se u ovom radu bavimo, pa ih zbog toga ovde nećemo razmatrati.

Međutim, ima i mišljenja da ova anketa »objektivno služi odvratanju pažnje javnosti od gorućih pitanja zemlje«, kako piše jedan umetnički kritičar (51).

Pored jednog mišljenja u kome se mogu uočiti izvesne komponente nacionalističkog gledanja na kulturu (likovni umetnik, 37), ima i jedno direktno reakcionarno mišljenje, koje je izneo jedan arhitekta (45); u njemu se, na primer, traži i sledeće: vratiti pravoslavnoj crkvi »oduzete posede, uvesti ponovo crkveni porez. Uvesti versko obrazovanje u obaveznu školsku nastavu«. Međutim, činjenica da je ipak jedno jedino mišljenje ove vrste i ovakve usmerenosti, govori o progresivnoj usmerenosti gotovo svih učesnika ove ankete.

### 3

#### SKICA SOCIJALNE OSNOVE NEFORMALNOG GRUPISANJA U UMETNOSTI I KULTURI

Složenost pojave neformalnog grupisanja proističe iz toga što se ona tesno prepliće sa onim oblicima društvene organizovanosti kulturnih radnika, koji su inače ne samo socijalno prihvatljivi već i neizbežni. Tako je, npr., neosporno pravo umetnika da se udružuju po svom unutrašnjem, stvaralačkom afinitetu. Oblici ovog udruživanja mogu biti ne samo neformalni, kakvi su oni najčešće, već i formalni. Ovakve srodne grupe se i javno deklarišu (na primer, u oblasti likovnih umetnosti grupa nadrealista kod nas između dva rata, zatim posleratna takozvana »decembarska grupa« itd.; u filmu — pristalice takozvanog »autorskog filma« i slično). Umetnici nastoje da afirmišu svoja stvaralačka viđenja, da svoje pojedinačne a srodne pokušaje sliju u jedan veći talas, čije bi prisustvo u našem kulturnom životu bilo izrazitije. Oni se pri tom, u svojoj borbi za afirmaciju, mogu služiti različitim sredstvima: javnim, čisto umetničkim (na primer, oslanjajući se isključivo na kriterijum kvaliteta), i tajnim, zakulisnim pa i nemoralnim, pri čemu se krijerijum pripadnosti svojoj stvaralačkoj orijentaciji postavlja iznad kriterijuma kvaliteta. Jedni svoju umetničku aktivnost posmatraju kao nešto što ne isključuje postojanje drugih, pa čak i suprotnih stvaralačkih orijentacija, dok drugi jedino svoj rad smatraju avangardnim, a sve druge vidove i pravce stvaralaštva — anahroničnim, ili čak i reakcionarnim.

Upravo se u ovoj sferi javlja granica koja jedno ovako motivisano udruživanje može da učini ili socijalno progresivnim, ili socijalno regresivnim. Ukoliko pripadništvo svojoj grupi stavlja iznad kriterijuma estetičkog kvaliteta, onda se oni pojavljuju kao kočnica slobodne stvaralačke konkurencije. Ukoliko svoju posebnost proglašavaju za jedino avangardnu, onda njihovo stvaralačko opredeljenje prerasta u agresivno i isključivo čistunstvo, koje obezvređuje sve druge moguće vidove stvaralaštva i time objektivno vodi ka osporavanju apsolutne otvorenosti sveta

umetnosti i sužavanju stvaralačkih sloboda. Iza ove isključivosti obično stoji zahtev za prisvajanjem svih društvenih počasti, koje, prirodno, vode ka dominantnom učešću u materijalnoj valorizaciji svoga stvaralaštva.

Situacija je daleko složenija, ali i društveno štetnija kad jedna stvaralačka orijentacija dobije apriorni mandat državne podrške, kao što je bio slučaj, na primer, sa pobornicima socijalističkog realizma u prvom posleratnom periodu u našoj zemlji. Kad jedna stvaralačka orijentacija dobija status prave i jedine socijalizma dostojne orijentacije, onda se interes grupe umetnika koji toj orijentaciji pripadaju udružuje sa ideološkim interesom države; tako njihov monopolistički položaj postaje apsolutan. Uzajamno apologetski odnos između predstavnika države, koja nekritički prihvata, hvale i materijalno i društveno stimuliše pripadnike tog pravca nezavisno od njihove stvarne umetničke vrednosti, i pripadnika toga pravca, koji nekritički hvale državu, predstavlja zatvoreni lanac monopolizma.

Sa razvitkom odnosa društvenog samoupravljanja država i Savez komunista proklamuju slobodu kulturnog i umetničkog stvaralaštva, napuštajući stav direktne ideološke zainteresovanosti za određenu poziciju i pravac u sferi stvaralaštva. Međutim, prethodna društvena situacija na određeni način deformiše tada nastalu slobodu: grupa umetnika koja je bila povlašćena u administrativnom periodu, počinje da gubi ranije pozicije. Znatan deo njih svoj uticaj nastoji da zadrži time što ostaje ili osvaja nove pozicije u državnim i kulturnim institucijama, forumima, savetima. Drugi deo, stidljivo ili direktno napušta svoje ranije estetske preokupacije i okreće se modernom umetničkom izrazu. Ovaj prelaz je posebno jasno uočljiv kod likovnih umetnika i pisaca. Ređi ostaju stvaralački dosledni, pa ili produbljuju svoj izraz i opstaju kao umetnici, ili se gase, ili odlaze u senku.

Umetnici koji su se borili za novi umetnički izraz i koji su zbog toga ranije bili osporavani, ponekad i na veoma direktan način (uz moguće ideološke i druge sankcije) — doživljavaju trenutak satisfakcije. Pripadnici takozvane »moderne umetnosti« osvajaju pozicije koje su dotle držali »soc-realisti«. Najpre u sredstvima javnih informacija počinje borba za revalorizaciju i afirmaciju dela koja pripadaju »novom talasu«. Zatim, nagrade, žiriji, društvena priznanja, sve češće postaju monopol ovih drugih, kao što su nekada bili monopol onih prvih. Predstavnici države navikli na dominaciju jednog pravca, prećutno tolerišu, a neki čak i prihvataju dominaciju novog pravca. U tom trenutku se otva-

raju mogućnosti za isključivost, osvete i krajnosti. Samo ono što je »moderno« na način kako ga protumače »modernisti«, stiže društveno pravo na visoku valorizaciju, čak — na pripadništvo estetskom fenomenu. Grupe srodnih stvaralaca postaju veoma brzo grupe moćnih, koje isto tako efikasno, kao što su nekada »soc-realisti« isključivali i potiskivali njih, potiskuju »soc-realiste«. U ovom periodu su se stvorile nove moćne grupe za međusobno potpomaganje, koje su samo u jednoj deceniji osvojile sva društvena priznanja, odlučujuće položaje u kulturi i materijalne beneficije.

Posle toga nastupa period postepenog opadanja prvobitne radikalne isključivosti modernista. Neki od realista, transformisani, naoružani iskustvom modernih estetskih tokova, uspevaju da dokažu svoju stvaralačku egzistenciju. Počinje da biva jasno da nije sve automatski vredno samim tim što je moderno. Tako na primer, u oblasti likovnih umetnosti apstraktno slikarstvo se u izvesnim komponentama manirizuje i formalizuje. Začinje se estetska koegzistencija različitih stvaralačkih pravaca. Kultura postaje otvorena i prema Istoku i prema Zapadu, usvajajući kriterijum autentične kulturne vrednosti, a ne ideološke pripadnosti.

U ovoj sferi, koja karakteriše poslednju fazu našeg kulturnog života, ranije dominantne stvaralačke grupe, koje su izgubile apsolutni primat, sada se bore za primat znatno složenijim sredstvima. Frontovi su izmešani. Javile su se i nove stvaralačke snage, samosvojne, koje nisu isključive, koje ne pripadaju ni »soc-realistima« ni radikalnim modernistima. Oni hoće da se afirmišu, ali nailaze na nevidljive barijere: ranije dominantne grupe sve češće pribegavaju neformalnom grupisanju.

Razvitak samoupravljanja je obećavao maksimalno otvaranje prostora za nesmetani razvitak svega što vredi u našoj kulturi. Međutim, samoupravljanje u kulturi je ostalo nerazvijeno, postalo nedosledno. Materijalna pozicija kulture se u poslednjoj deceniji relativno pogoršavala.

U takvoj situaciji uvećava se prostor za manipulisanje neformalnih grupa, za osvajanje objektivno umanjenih materijalnih sredstava za kulturu, pozicija na kojima se odlučuje o kulturi. Iako je ovaj vid monopolizma koji rezultira iz akcija i kontraakcija neformalnih grupa objektivno slabiji od ranijeg monopolizma u kome je monopolizam grupe bio državno sankcionisan, u poslednje se vreme može uočiti da razočaranje u neefikasno i nerazvijeno samoupravljanje u kulturi sve više stimuliše neformalno grupisanje, težnju za ostvarivanjem monopolističkog polo-

žaja koji bi se ostvario upravo pod maskom samoupravnih i demokratskih principa. S obzirom na relativnu autonomiju samoupravnih organa u kulturnim institucijama i organizacijama, javlja se težnja da se osvoje dominantne pozicije u komisijama, društvenim forumima, žirijama, sredstvima za informisanje i slično. Kako piše jedan respondent: »... gomilanje funkcija u jednom licu ili u manjoj grupi večiti je simptom te bolesti. Nemoguće je, i nije nikako slučajno, da jedan umetnik bude u isto vreme i u forumima koji određuju novac za kulturu, član žirija koji deli nagrade, urednik ili član redakcije lista ili časopisa koji će dati meritorne ocene o njegovom delu i delima drugih, član komisija koje će stipendirati umetnike, koje će otkupljivati dela ili odlučivati što će se snimati na filmu, štampati u nekoj izdavačkoj kući, graditi kao javna građevina ili podići kao spomenik, a da taj čovek i umetnik ne predstavlja isturenu tačku jedne grupe, jednog monopola u stvari.«  
(— filmski režiser, 16).

Međutim, postoje i mišljenja da je i prirodno što se sve postepeno koncentriše u rukama malog broja ljudi. S obzirom na to da naša sredina ima jedan relativno manji broj najistaknutijih kulturnih radnika, prirodno je da oni budu svuda, jer je to ostvarenje principa da najbolji u kulturi upravljaju tokovima kulture. Međutim, ovo mišljenje skriva pravo stanje stvari: nije reč o *svim* najboljim, već o samo jednom njihovom malom delu, koji služi kao pokriće jednom većem broju osrednjih i beznačajnih, koji imaju nesrazmerno veća priznanja i materijalne beneficije, nego što ih imaju i neki od onih koji su najbolji.

#### SUŠTINA, ORGANIZACIJA I FUNKCIONISANJE MONOPOLISTIČKIH GRUPA

Monopolizam je uvek povezan sa pitanjima grupišenja. Svako hoće da ima svoj »atar«, da pojedinu oblast učini svojim »lovištem«. Tu ima elemenata svojinskog odnosa. Oni se sadrže u stavu pojedinih rukovodećih, ili dominantnih ljudi u određenoj stvaralačkoj oblasti. Sve je izdeljeno na splet manjih ili većih interesnih sfera.

Svi ne idu neposredno sa platforme ličnog interesa, premda je on duboko u pozadini — osnovni motiv. Većina izražava jedan posebni društveni interes — ali ga istovremeno i u određenom smislu i sputava.

Problem je u tome što je u društvu moguće da deo društva s *pravom* proglasi identifikaciju

svojih interesa s društvenim: to istorijsko pravo ima, na primer, svaka revolucionarna avangarda. Ali to je istorijski opravdano samo ako je njen posebni interes i objektivno progresivan. U tom slučaju prepoznavanje opšteg u posebnom interesu nije nasilno natezanje, ideološka mistifikacija, neosnovano prisvajanje — već nužnost opstanka i napretka jednog društva. Međutim, kada to nije tako, reč je o socijalno regresivnom odnosu, o vrsti prisvajanja tuđeg rada i ugleda, o prelivanju društvenog ugleda — radi prelivanja materijalne vrednosti.

Samoupravljanje u svojoj nerazvijenoj fazi kao da je sankcionisalo monopole grupa. Grupna dominacija u pojedinim oblastima stvaralaštva zamenila je državnu.

Međutim, u fazi razvijenijeg samoupravljanja — monopoli grupa moraju smetati novim stvaralačkim snagama da se razmahnu. U vreme kada te snage još nisu izbile — grupe mogu da zastupaju društveni interes: nastupajući u ime već afirmisanih stvaralaca — oni se pozivaju na stvaralaštvo uopšte. Tako se stvaralaštvo jednog pravca (a obično iza jednog pravca stoji jedan grupni interes), pretpostavlja kao opštedruštveno stvaralaštvo, kao vrh društvenog stvaralaštva, da bi se onda prikrio i negirao njegov grupni karakter, a najviše — njegov grupni interes. Međutim, time se ograničava razvoj, a pogotovu razmah *drugih* i *drukčijih* pravaca, a iza drukčijih pravaca obično stoje *drugi ljudi* kao nosioci drugih individualnih interesa.

Tako grupe imaju u osnovi protivrečan karakter i objektivnu zasnovanost u društvenom biću. Ova posebna interesna sfera uprošćuje se — ako se grupe shvate samo kao skup ljudi koji neosnovano uzurpiraju opšti interes.

U nekim odgovorima na upitnik ukazuje se na razrađenu i već preciznu unutrašnju „podelu rada” u okviru pomenutih interesnih grupa. Njen osnovni organizacioni princip podrazumeva i izvesnu unutrašnju hijerarhiju, subordinaciju ličnog u odnosu na grupno, jer se upravo u prikrivenosti ove organizacione pripadnosti krije njena moć. Ostali članovi društva koji nisu pripadnici klana često deluju kao ljudi koji »igraju žmurke« sa ljudima kojima oči nisu vezane. Naime, odlučujuća prednost članova klana sastoji se u tome što su oblici, domet i efikasnost njihovog uticaja nejavni, što oni, prihvatajući deklarativno »pravila igre« koja su javno i socijalno sankcionisana, istovremeno ta ista pravila faktički krše, ali ne stihijno, već racionalno, precizno usmereno u pravcu koji određuje njihov grupni interes. Zbog toga se u ovu delatnost uključuje čak i privremeno odri-

canje od sopstvenog interesa, koje u javnosti može da ostavi lažan, mada efektan utisak da je neki kulturni radnik, inače član klana — izuzetno principijelan i antiklanovski nastrojen.

Unutrašnja organizacija klana i ne mora biti do kraja precizno razrađena. Taktika se njena na licu mesta improvizuje na sastancima po klubovima, kafanama, privatnim sedeljkama, zatvorenim kabinetima i slično, dok je strategija precizno jasna svim članovima klana. U ovoj su oblasti članovi klana obično ljudi koji imaju izraženu sposobnost uočavanja osnovnih pravaca kretanja društvene moći, punktova na kojima se ta moć koncentriše i spremnost da se tim punktovima približe i iskoriste ih. Pri tom ne bi trebalo očekivati da su samo nesposobni — klanovski grupisani: najčešće su to polusposobni, oni koji nisu vrhunski kulturni stvaraoci, koji, zbog toga što to nisu, nisu suštinski i totalno okupirani problemima svoje kreacije, pa im ostaje znatno više vremena i energije nego onim prvim, za manipulisanje, ogovaranje i dogovaranje, za sistematsko »građenje« svoje afirmacije nestvaralačkim sredstvima. S druge strane, i neki među pravim, autentičnim stvaraocima pristaju da budu »pridruženi« članovi ovih klanova, jer u njima dobijaju i deo nezasluzenog viška društvene afirmacije, a naročito materijalne stimulacije; autentični stvaraoci su potrebni polustvaraocima i netaalentima kao paravan pred društvom, kao zastava iza koje se kriju, kao probojnik za kojim i oni prolaze, grabeci nezasluzene »komade« koji otpadaju sa »trpeze velikih«.

Još jedan od rasprostranjenih metoda rada neformalnih grupa je — *kuloarska valorizacija*. Članovi grupe su majstori verbalnog kuloarskog osporavanja kvaliteta svojih protivnika, naročito pred uticajnim političarima i ljudima drugih struka koji nemaju vremena ni interesa da proveravaju ove verbalne procene; drskost i isključivost ovih negatora treba da stvore privid njihove ubedljivosti. Tako se uticajni deo javnog mnjenja postupno i uporno orijentiše u željenom smislu. Organizovano i usmereno ogovaranje nipošto nije bezazleno. Ko mu nasadne, kasnije, i kad se uveri u pravu istinu, nikada neće priznati da je odlučivao ili delao pod utiskom jedne takve, na licu mesta improvizovane kuloarske valorizacije. Problem se i ovog puta sastoji u tome što se ova zlonamerna valorizacija meša sa normalnom čovekovom potrebom da izmenja mišljenje o radu ljudi koji ga okružuju ili koji ga interesuju.

Svoje pobeđe monopolističke grupe često plaćaju sterilizacijom sopstvene misli. Okoštalost monopolističke misli uslovljena je nastojanjem



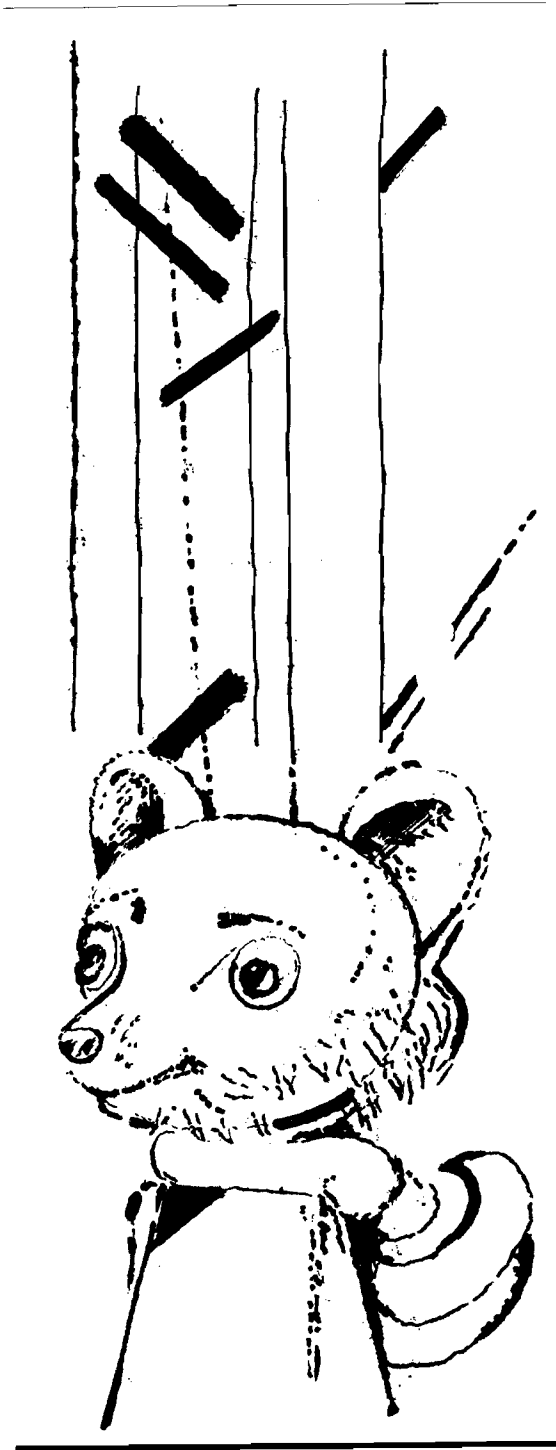
da se sopstveni interes nametne pritiskom, a ne da se učini prihvatljivim na osnovu argumenata. A već i samo odvikavanje od potčinjavanja argumentu vodi ka čistom voluntarizmu, svodeći misao nosilaca monopola na organizovanje vankulturnih pritisaka koji su često plod upravo nedostatka pravih argumenata. Tako se pripadnost određenoj parcijalnoj celini (profesiji, grupi, krugu, klanu, interesnoj sferi), od strane pripadnika monopolističkih grupa praktično tretira kao apriorno pravo na prednost, koje nije potrebno ničim dokazivati, već ga je potrebno jednostavno izboriti svim raspoloživim sredstvima. Šira, objektivna društvena valorizacija rada i vrednosti rezultata rada pripadnika grupe — za njih praktično nije u pitanju: oni svoj društveni plasman vide ne kao borbu za prave vrednosti i u svojim redovima, već kao borbu za poziciju, kao borbu za povlašćenost, za pravo na neargumentovano i autoritarno ocenjivanje vrednosti i deobu društvenih sredstava.

#### MONOPOLISTIČKE GRUPE I INTERVENCIJA DRUŠTVA

Očevidno da problem intervencije društva u sferi kulture predstavlja nezaobilaznu potrebu. Međutim, ta intervencija se može obavljati na različite načine, i posredstvom različitih institucija. Najpre, brigu društva o kulturi može (a na sadašnjem stupnju razvitka i mora) da u ime društva praktično realizuje država kroz svoje organe. U administrativnom periodu država se ne pojavljuje kao jedan od faktora koji u ime društva brine o kulturi, nego u osnovi — kao jedini moćni i jedino efikasni »dušebrižnik«. U samoupravnim odnosima, pored države, na razvoj kulture utiču i drugi faktori, kao što su društvene organizacije, zajednice kulture i kulturnih radnika, radne organizacije, itd. Međutim, ukoliko odnosi u kulturi nisu u punoj meri demokratizovani, društvena briga veoma lako postaje »blanko ček« za afirmaciju parcijalnog, grupnog interesa. Pri tom čak i sam parcijalni interes ne mora biti *a priori* socijalno negativan: bitno je da li se iza tog interesa nalazi autentični kulturnoumetnički sadržaj, i da li se njegovom afirmacijom ne osporava neki drugi, jednako vredan, ili čak i vredniji kulturnoumetnički interes. Međutim, društveni mehanizmi pomoću kojih bi se obezbedilo da se ne može afirmisati nijedan od onih parcijalnih interesa u kulturi (pozivanjem na opštedruštveni interes) — ukoliko on nije i autentičan, i ukoliko se njegovom afirmacijom ne osporava drugi parcijalni interes veće kulturne vrednosti — zasada u nas očevidno nisu izgrađeni. U toj situaciji prostor za nametanje manje kulturno vrednog parcijalnog interesa nesumnjivo postoji

i nerealno bi bilo tvrditi da on u određenim situacijama nije i korišćen na način koji nije socijalno prihvatljiv i kulturno stimulativan. Izgrađivanje ovih mehanizama moguće je samo u procesu još doslednije demokratizacije kulturnog života nego što je ona koja je dostignuta na savremenom stupnju razvitka samoupravljanja. U okviru konteksta samoupravnih društvenih odnosa, i funkcija države u kulturi bi onda prirodno postala funkcija faktora koji je oficijelni reprezent društvene brige o kulturi, a ne volontaristički inicijator nepromišljenih promena u kulturi, ideološki diktiranih i administrativno sprovedenih, što se inače nužno događa u etatističkom modelu socijalizma.

Razvitak samoupravnih odnosa u našoj kulturi danas nije u potpunosti moguć bez učešća i korišćenja državnog aparata, elemenata administrativnih intervencija i pravnog regulisanja međuljudskih odnosa: idealistički bi bilo verovati u neki apstraktni spontanizam, koji bi sam po sebi doveo do idealnog uspostavljanja, razvitka i funkcionisanja samoupravnih odnosa u kulturi. Činjenica je da se u okviru samoupravnih odnosa u kulturi i umetnosti uspostavljaju i klanovski uticaji, međugrupaška trvenja, podela interesnih sfera, borba za podelu »tržišta kulture« izrazito nekulturnim metodama, i slično. Bez kulturno efikasnog korišćenja države neki od najdrastičnijih vidova nekulturnih odnosa u sferi kulture ne mogu biti sputani ni eliminisani. Samoupravljanje u kulturi mora da se u nekim svojim funkcijama, u onoj razvojnoj fazi u kojoj se nagomilaju protivrečnosti i teškoće — posluži državom, da se ne bi država poslužila samoupravljanjem kao paravanom za volontaristički subjektivizam diktiranja odnosa u kulturi. Očevidno je, s druge strane, da se ni svi problemi samoupravljanja u kulturi ne mogu otkloniti čak i maksimalno efikasnom intervencijom države: oni se mogu otkloniti samo *praktičnom kreacijom novih sadržaja i oblika samoupravnih odnosa u dosledno demokratizovanoj kulturi*, od strane neposrednih aktera kulturnog procesa — kulturnih stvaralaca i radnih ljudi kojima su kulturne vrednosti upućene.



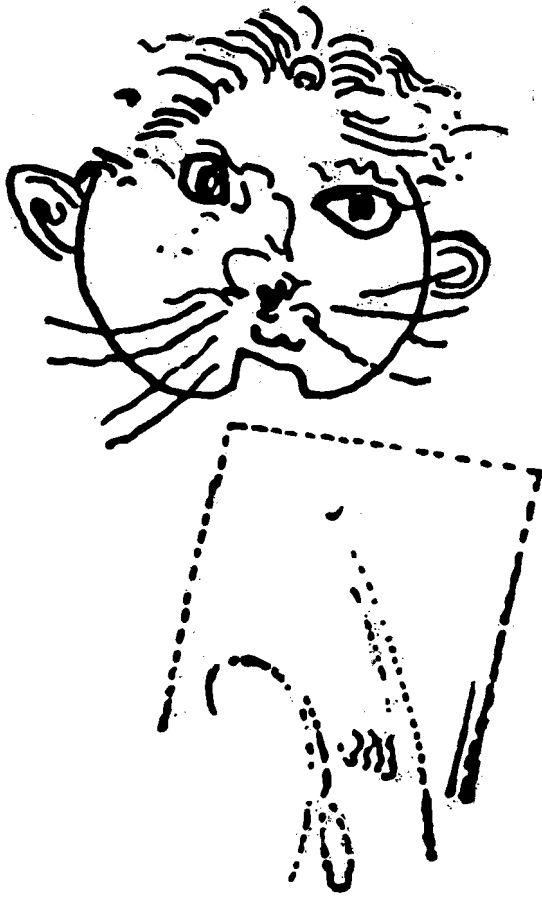
---

III DEO

---

# TRIBINA

---



---

RANKO MUNITIĆ

---

# JUGOSLAVENSKA FILMSKA TEORIJA I PRAKSA

---

## BILJEŠKE NA MARGINAMA JEDNOG NESREĐENOG I SIMPTOMATIČNOG STANJA

---

Uz pojam domaćeg filma već se nekoliko godina učestalo vezuju pojmovi krize, artistske dekadanse, febrilnosti, koja, vidljivija na nekim a manje vidljiva na drugim planovima, ipak ostaje globalnim nazivnikom situacije, prijeteći u isti čas da se potvrdi jedinom sigurnom odrednicom za budućnost.

Takva dijagnoza, međutim, ne odgovara sasvim pravom stanju stvari: detaljnije provjeravanje ubrzo će pokazati da se pod »krizom« u najvećem broju od gore spomenutih mišljenja podrazumijeva klasično iscrpljenje invencije i presahnuće imaginacije, koje, u izvjesnom trenutku, smjenjuje stvaralački uspon i ukazuje se neprijatnom doduše, ali ne i neprirodnom »drugom stranom« artistske evolutivne progresije.

A o tome se, barem zasad, ne radi: bolje rečeno, ne radi se samo o tome — i to u mjeri koja ni najbenevolentnijima ne omogućava više da uzroke i ishodišta tekućih poteškoća povežu isključivo s takozvanim umjetničkim, kreativnim potencijalima domaće kinematografije.

Naša osnovna teza, spremna da povede računa upravo o toj nedovoljnosti ranije proklamirane argumentacije, glasila bi: nesređena situacija u jugoslavenskom filmu rezultat je, s jedne strane, neraščišćene i nesporazumima opterećene relacije tog područja prema nizu drugih, bitnih društveno-kulturnih polarizacija, odnosno, s druge strane, logički refleks nemogućnosti da se kao-

---

tičnost vanjskih relacija i uslovnosti odvoji od stanja u unutarnjoj, već ionako problemima opterećenoj sub-strukturi kinematografije.

Kriza domaće sedme umjetnosti, ukoliko prihvatimo da nezadovoljavajuće stanje o kojem je riječ i dalje nazivamo istim imenom, ne bi po toj tezi bila uslovljena esencijalnim — već egzistencijalnim iskušenjima kinematografije: a to znači da u cjelovitom postavljanju dijagnoze barem podjednaku pažnju valja posvetiti i unutarnjim (kinematografskim) i vanjskim (društveno-kulturnim, itd.) vinovnicima, odnosno faktorima.

Drugim riječima: u ispitivanju korijena i dubokih uzroka spomenutog »kriznog« stanja potrebno je najprije ispitati opterećenja koja domaći celuloid ugrožavaju izvana, iz sfere njegove egzistencijalne pozicije, a zatim ona koja ga podrivaju iznutra — namećući se u većoj ili manjoj mjeri jasnim reperkusijama tog primarnog, egzistencijalnog »udarnog« fronta.

## NAŠ FILM I ONO OKO NJEGA

Da bi jedna kinematografija mogla punu pažnju posvetiti svom »internom« stvaralačkom razvoju, ona mora raspolagati barem uslovno razriješnim problemskim čvorovima na relaciji prema svim bitnijim društvenim, kulturnim i ekonomskim sferama, o kojima, po prirodi stvari, ovisi direktno ili indirektno. Već i najpovršnije ispitivanje na tom planu naših »lokaliteta« otkrit će anarhičnu zbrku koja samo čudnim i slučajnim sticajem okolnosti nije još do kraja uništila mogućnost svakog organiziranijeg, smislenije angažiranog bavljenja filmom: zaista, teško je zamisliti situaciju kompleksnije neraščišćenu od ove u nas, u kojoj između filma i kulture, društva, ostalih umjetnosti i njegovog osnovnog zakonskog statusa nema nikakvih čvršćih a kamoli perspektivno sigurnijih mostova.

### FILM I KULTURA

Pod skladno i smisleno razriješnom relacijom ove vrste — nije teško pretpostaviti — smatramo jasno ocrtani i priznati status filma kao organskog i punovrijednog dijela kulture jedne zemlje, a odatle, i status ravnopravnog dioničara u sferi beneficija određene kulturne politike i njenog provođenja. U nas, međutim, film ne samo da nije definitivno priznat kao kulturna djelatnost, već i čitav niz sekundarnih (mada ne i manje važnih) nesporazuma proizlazi upravo iz pomanjkanja potpune definicije na tom planu. Retiran kao proizvodna, privredna grana, ju-

goslavenski film nalazi se u nelogičnoj poziciji da u isti čas odgovara i na niz nejasno formuliranih zahtjeva koji se pred njega postavljaju u vidu kulturnih, artistskih postulata. Disproporcija je očigledna i u odnosu filmske proizvodne prakse i njene kritičko-teorijske nadgradnje, jer, normalno, svaki kritičar razmišlja o sedmoj umjetnosti svoje zemlje kao o umjetnosti, pa sličan odnos u cilju uspostavljanja zajedničkih vrijednosnih kriterija traži i od ostalih kinematografskih vinovnika. Tako producenti i kritičari postaju zapravo nosioci sasvim različitih opredjeljenja po pitanju globalnog poimanja i afirmiranja područja, odnosno posla kojim se bave: ne rijetko možemo prisustvovati razgovorima vođenim na dvije (disparatne) talasne dužine, u kojima proizvođač dokazuje primarnost tržišnih, a estetičar — artistskih kvaliteta proizvoda. Autori u takvoj situaciji nesigurno tapkaju nastojeći da pomire suprotstavljene krajnosti — uzalud tražeći malo »neutralnog« prostora za svoj profesionalni rad.

Upravo ovo problemsko područje školski je primjer globalnih (neki bi čak rekli i — apstraktnih) nesporazuma koji veoma konkretno uslovljavaju pojavu čitavog niza aktuelnih, situacionih zapleta: jedan dio odgovornosti za bezglavo vrludanje domaće kinematografije (koja sad krene pravcem ekstremne komercijalizacije, da bi čas zatim pohitala stazama ekskluzivnog avantgardizma) svakako otpada baš na nemogućnost da se odgovorni slože po pitanju temeljnog, kulturnog ili van-kulturnog određenja kinematografije, odnosno njenog jediničnog proizvoda (ili umjetničkog dobra).

#### FILM I DRUŠTVO

Rekosmo već da u odnosu našeg društva prema filmu postoji nekoliko temeljnih nedostataka: jedan od njih svakako je činjenica, da, priznajući film »de facto« proizvodnom granom, ali, pristupajući mu »de jure« kao umjetnosti, jugoslavensko društvo nikako da utvrdi barem neke principe jedne generalno zamišljene i funkcionalno postavljene politike u kojoj bi porred razjašnjavanja »onog što se daje« također nedvosmisleno bilo formulirano i »ono što se traži«. Nepostojanje čvrstih i javnih »pravila igre« (i odatle proizašla dezorijentacija) najpotpunije se očituje, recimo, u zbrci koja je posljednjih godina nastala u vezi domaće filmske cenzure, odnosno u vezi šire postavljenog problema takozvane slobode umjetničkog stvaranja u kinematografiji: činjenica je, naime, da je sve intenzivnije insistiranje filmskih radnika na društvenom priznavanju njihove zrelosti, svi-

jesti i kriterijske sigurnosti dovelo do postepenog odumiranja i čistog formaliziranja stvarne uloge cenzure — no da su se u isti čas, s druge strane, pojavili nimalo benigniji »surogati« društvene supervizije: mogućnost da se pojedini film zabrani intervencijom javnog tužioca (sudskim postupkom dakle) i intenzifikacija uloge takozvanih intimnih, individualnih cenzora u svijesti pojedinaca (što je, na primjer, dovelo do apsurdna da niz filmova nagrađenih na domaćim festivalima — »Zaseda«, Žilke Pavlovića, ili »Uloga moje porodice u svetskoj revoluciji«, Bate Čengića — bude zaustavljen na putu prema gledaocu, i to zaustavljen bez obrazloženja i javno kristaliziranih zaključaka, ili, s druge strane, da se pojedina dostignuća izuzetnih autorskih ličnosti — »WR, misterije organizma«, Makavejeva, ili »Dvanaest meseci zime«, Škarnate — bunkeriraju također bez uvjerljivog alibija i u isti čas bez mogućnosti šireg uviđaja javnosti u njihovu navodnu problematičnost). A sve to baš sad dovelo nas je u situaciju toliko nezdravu i neiskrenu, da je po cijenu očuvanja temeljnog kinematografskog integriteta neodložno donijeti jednu od dvije ekstremne solucije: ili — što je moguće — vratiti na snagu cenzurnu instituciju snabdjevenu preciznim ideološko-moralnim kodeksom, ili — što je poželjnije — osloboditi kinematografiju svih supervizora »odozgo« i pustiti ju da sama (u skladu s vlastitim kriterijima i samoupravnim mogućnostima) raščišćava dileme koje se pojavljuju u vezi neželjenih ali logičnih plodova njene temeljne i javno proklamirane demokratičnosti. U ovom slučaju, napomenimo uz put, pod pojmom kinematografije podrazumijevamo najširi demokratski angažirani skup učesnika — od kritičara i filmskih radnika, do kinematografskih gledalaca i potrošača.

Lako je ustanoviti preciznu povezanost problema iz prošlog i ovog odsječka: opredijeliti se jednom definitivno za film kao robu ili kao umjetnost — znači u isti čas i trenutno nametnuti potrebu potpunog raščišćavanja njegove »idejnosti«, odnosno »ideološkičnosti«. Jedno se naime traži od artefakta, drugo od umjetničkog ostvarenja, samo što se u soluciji koja s filmom računa na nivou umjetnosti pojavljuje mnogo više daleko složenijih dilema nego u slučaju »robnog« tretmana.

#### FILM I OSTALE UMJETNOSTI

Sve to, očigledno, hendikepira naš film i u ravnopravnom postavljanju prema ostalim faktorima javnih, odnosno masovnih medija: zadržimo se zasad, ilustracije radi, samo na jednom — televiziji.



Poznato je, naime, koliko je i kakvih diskusija vođeno posljednjih godina po pitanju lojalne i nelojalne konkurencije na tržištu gledalaca između filma i televizije: poznati su i apsurdni objelodanjeni tokom tih razgovora, podaci koji govore (s jedne strane) o ugrožavanju kinematografskog repertoara putem filmski preopterećenog TV programa, ili (s druge strane) i o televiziji kao jedinjoj šansi za niz filmova, odnosno rodova (dokumentarni i crtani film), koji po pravilu ne izlaze na ekrane domaćih kinematografa... Karakteristična je upravo ta nesigurna, »prisilna« ravnoteža koju u ovom trenutku spomenuti mediji održavaju u nedostatku razvijenijih i kreativno orijentiranih modaliteta suradnje. Televizija, zaista, na jednoj strani izgleda kao filmski neprijatelj broj 1, dok se s druge strane isto tako uvjerljivo nameće kao momentano jedini mecena spreman da ispravi neke od gorućih zastranjenja našeg proizvodno-prikazivačkog kinematografskog organizma. A to, na svoj način, dovoljno govori o hibridnosti stanja od kojeg ne treba očekivati rješenja ni spasonosne zahvate »ex machina«, barem ne u trendu ovako anarhične, dezorganizirane prakse.

#### FILM I NJEGOV OSNOVNI ZAKONSKI STATUS

Nevjerojatan ali istinit je i podatak o potpunoj zakonskoj nereguliranosti čitave jugoslavenske kinematografije. Kao što je poznato, filmskog zakona u nas još uvijek nema — pošto se u momentu opće decentralizacije odustalo od donošenja takvog regulativa na nivou federacije, a zatim rodene inicijative na nivoima republika još nisu privedene ni jedinstvenom ni globalno svrhovitom kraju. Ukratko rečeno, domaći film nije ni (a) definiran kao samosvojno i specifičnim problemima obojeno područje, niti je (b) osiguran u pogledu svoje proizvodne determiniranosti, u pogledu svoje repertoarne povlaštenosti, čak ni u pogledu nužnosti svog golog prisustva na filmskom programu!

A to znači da je situacija podjednako bezizlazna u varijanti filma-umjetnosti i u onoj filma-robe: onemogućen (nedostatkom zakonske baze za dugoročno planiranje) u svom proizvodno-kreativnom kontinuitetu, taj naš film podjednako je hendikepiran na tržištu izrazito nepovlaštenom ulogom koju igra u odnosu na strani film, zastupljen u jugoslavenskim kinematografima uglavnom najgorim kičem, blefom i šundom. Odatle i činjenica samo slučajne koordinacije rada između producenata, distributera i prikazivača: povedeni (obzirom na situaciju)

svojim vlastitim, međusobno različitim interesima, nestimulirani na traženje sporazumnih rješenja, oni svaki na svoj način (doprinoseći, a i to relativno, vlastitim prohtjevima) štete globalnom interesu i homogenom profilu kinematografije — čineći od nje tek neku vrstu bojnog polja na kojem se ukrštaju i sukobljavaju različite, često i dispartne (po naboju) silnice. Drastičan primjer takvih nesporazuma, odnosno, u isti čas i praktičke nemogućnosti da se do nekog sporazuma dopre: višegodišnji su uzaludni pokušaji i producenata i distributera i kino-prikazivača da definiraju i utvrde šta za njih (pojedinačno a i zajednički) znači »pravi« komercijalni film: desetak upropaštenih režiserskih karijera nasukalo se upravo na apsurdnim razmimoilaženjima koja u nas postoje čak i na tom najnižem proizvodnom planu, pokazujući koliko smo daleko od čak i najnepretencioznijeg generalnog poimanja filma u ovom ili onom smislu. A kad se dilema sagleda u širem kontekstu, dakle na liniji koja pored spomenutog trojnog čorsokaka po pitanjima komercijale obuhvaća i više društvene faktore koji plediraju za umjetničkim profilom određenog ostvarenja (ili, barem, za ravnotežom i prihvatljivom proporcionalnošću atraktivnog i kreativnog), tada zaista opravdanim postaje pitanje: ima li jugoslavenski filmski režiser izvan svog vlastitog (ma kakav da je!) kriterija neki čvršći oslonac u serioznom razvijanju i osmišljavanju svog djelovanja? Pitanje je moguće i preokrenuti: tko u takvoj situaciji može tražiti od umjetnika (koji je zapravo umjetnik-proizvođač) jasno orijentiranu i jedinstvenu stvaralačku (ili barem — radnu) koncepciju, viziju, koja, očigledno, teško može poniknuti i uzrasti u ordinatama opisane anarhičnosti?

## NAŠ FILM I ONO U NJEMU

Ovo veoma pojednostavljeno ukazivanje na neke od širokih neuralgičnih zona razasutih gotovo cjelokupnim graničnim područjem jugoslavenske kinematografije, nezaobilazno nas dovodi do suočavanja s isto tolikim brojem kritičnih usijanja unutar njegove specifične sub-strukture. I nikog ne bi trebala začuditi činjenica da je domaća kinematografija još uvijek iznutra zaokružena nerazjašnjenim pitanjima u vezi njenog estetskog, nacionalnog, ekonomsko-proizvodnog i idejnog bića.

### ESTETSKI PROBLEMI

Jugoslavenski film, najgrublje rečeno, nalazi se u situaciji koja njegovim vinovnicima praktički onemogućava kristaliziranje bilo kakve šire i

trajnije estetičke orijentacije, ne u smislu mehanicistički i formalno proklamiranih principa, već u vidu staloženo i trijezno domišljenog cilja — a u vezi preciziranih, osiguranih i problemski raščišćenih sredstava kojima se raspolaže.

S jedne strane, naime, producent nije društveno stimuliran da u svojoj proizvodnji kvalitet foršira na štetu dopadljivosti; s druge strane, distributer nije zainteresiran da domaćem filmu poklanja pažnju vezanu za njegov (posebno naglašeni) status (pošto tako stavljenog naglasaka nema ni u materijalnom ni u moralnom smislu), već ostvarenje svoje sredine odmjerava uspoređujući ga s probitačnijim inozemnim šundom; s treće strane, prikazivaču je domaći film samo (čak niti nužno) zlo, balast kojem ponekad plaća propisani obol koristeći prikazivačke termine za uvezeni kinematografski artikl. Interes za vrijednosti ostaje tako ograničen na ličnu savjest i inicijativu autora, a i to samo kod onih koji ne polože oružje pred gvozdenu proizvodno-distributersko-prikazivačkom logikom, odnosno pred nazorima koji bi trebali simbolizirati njihove »individualne« logičke principe na ataru kojim raspolažu (proizvodnja, distribucija i prikazivanje). Vrludanja na stazi takozvanog domaćeg komercijalnog filma svode se, međutim, na više ili manje spektakularnu manipulaciju formulama (komedija, melodrama iz NOR-a, »jugo-triller«, itd.) koje većom ili manjom snalažljivošću prikrivaju zapravo besmisleno ponavljanje hibridnih uzoraka! A kako naša kritika nikad nije imala argumenata ni mogućnosti da se nametne kao jedinstvena i odlučujuća stručna arbitraža na planu kvalitete — to njeno osamljeničko lamentiranje nad prezentnim stanjem samo postaje argument diskusija povedenih isključivo u cilju očuvanja, a nikako unapređivanja sadašnjih modaliteta...

Bezizlaznost kao da više nikog ne smeta: na primjer, bilo je u isti čas tužno i groteskno slušati na proteklom festivalu superiorna uvjeravanja distributera i prikazivača — da će filmovi koje su kritičari izdvojili (na primjer, »Živa istina«, Tomislava Radića, ili »Bez«, Miše Radivojevića) sasvim sigurno doživjeti krah u kinematografima: bilo je u tome, doduše, dopustivog prezira koji oduvijek postoji u odnosu »gazda« prema »piskaralima«, ali — što je mnogo gore — bilo je i zlobne sigurnosti u vezi vlastite moći da se takva anatema zaista učini stvarnom i realnom.

Kad bi domaći film u redovima svojih stvaralaca i kritičara okupljao samo autentične entuzijaste i kreatore, bilo bi, vjerojatno, moguće nekim zajedničkim stavom izmijeniti tu podvo-

jenost u boljem pravcu: no besmisleno je pretpostaviti da postojeću zbrku domaćeg celuloida nisu u svoju korist na oba plana iskoristili i najrazličitiji »lovci u mutnom«, čime, naravno, naslućena mogućnost idealnog rješenja postaje dvostruko nestvarnom i nedohvatljivom.

Suočeni smo tako s realnošću koja sasvim logično proizlazi iz gornjih natuknica: u nas, još uvijek, postoji nekoliko izoliranih stvaralaca, koji, iza kamere ili uz pisaću mašinu, pokušavaju sagledati i preporučiti neke smislenije, u zajedničkom smislu vrednije ordinate kinematografije. No oni, trajući već dvadesetak godina kao iznimke, ostaju iznimnim osamljenicima sve do danas, a za bojati se da im se u tom pogledu status neće uskoro izmijeniti. Nije, dakle, čudo da sve ono što nam se posljednjih decenija nametnulo kao izuzetna vrijednost u obliku filma ili napisa — postoji zapravo kao izolirana, iznimna, pravilu neusaglašena vrijednost, kao slučajni prođor koncepta i senzibiliteta kakvom naše celuloidno tlo u principu nije naklonjeno niti prilagođeno. Govoriti, dakle, o nekoj generalnijoj estetskoj profilaciji u nas — znači zapravo pozabaviti se tek grupicom (nepovezanih) režisera ili kritičara, dovoljno odvažnih da se ne pokore prosjeku, no u isti čas i suviše slabih da bi vlastitom iluzijom nadahnuli širi krug kinematografskih poslenika, kamoli pak u plodonosnijem pravcu skrenuli neki od bitnijih tokova kinematografije.

#### NACIONALNE DILEME

Nedostatak integralne estetske svijesti, odnosno samosvijesti ubrzo je jugoslavenski film doveo u neraščišćenu konfliktnu relaciju prema veoma osjetljivim pitanjima mnogonacionalne kinematografije i mjesta, odnosno značenja što ga izvjesno nacionalno biće ima u njenom stvaralačkom kontekstu. Nema, naime, nikakve sumnje da je buđenje i intenziviranje nacionalnih specifikacija pojedinih proizvodnih regija dalo jugoslavenskoj kinematografiji novu intencionalnost, novu dinamiku i novu profilaciju na planu lokalnih ishodišnih karakteristika pojedinog ostvarenja: no, isto tako, nema sumnje da se u kvalificiranju tog raslojavanja veoma često kretalo u krivom pravcu — uzimajući već samo prisustvo nacionalnih specifičnosti u tematskoj ili ikonografskoj strukturi određenog filma kao dokaze njegove izrazitosti, evidentnije vrijednosti. Zabluda je, barem sa estetičkog staništa, nedvosmislena: nacionalno biće, naime, njegovo postojanje i samosvjest, jedan je od faktora presudnih za nastanak umjetničkog djela (pa i kulturnog čina uopće), ali taj faktor

(bolje rečeno — preduslov), nema nikakvog utjecaja na vrijednost, već isključivo na karakter određenog ostvarenja. Jer, ako umjetničko djelo za trenutak prihvatimo kao otjelotvorenje kreativnog akta koji se po svojoj finalnoj obuhvatnosti i značenju smješta iznad konkretnog prostora i vremenskog trenutka (baš kao i iznad individualnog umjetnikova bića, iznad njegove privatne fizionomije), iznad, dakle, određene egzistencijalno-historijske strukture, tada je logično pretpostaviti da na njegov umjetnički kvalitet ne može utjecati ni jedna od tih ishodišnih, historijsko-egzistencijalnih kategorija. (Tolstoja ili Dostojevskog, na primjer, ne čitamo danas kao ruske pisce XIX stoljeća, već, u prvom redu, kao izuzetne i odatle aktuelne senzibilitete: u smislu istovrsne argumentacije mogli bismo navesti pitanje jednog uglednog kritičara u vezi naših nastupa na svjetskim festivalima — »zašto vi uvijek ovamo šaljete JUGOSLAVENSKI film, mnogo rjeđe jugoslavenski FILM?«)

Velika zabluda naše kinematografije sadržana je, upravo posljednjih godina, u težnji da se jasna nacionalna profilacija određenog dometa u isti čas shvati i kao njegova primarna umjetnička kvaliteta. Odatle u isti čas i sigurnost zastupnika suprotnog mišljenja koji tvrde da je područje umjetničke kvalitete po svojoj temeljnoj prirodi nad-nacionalni (ne i a-nacionalni, a pogotovo ne anti-nacionalni) fenomen, u onom istom smislu u kojem je to djelo vrijednosno nad-prostoran, nad-vremenski i nad-historijski fenomen — ne u smislu nepripadanja nekom prostoru i vremenu, odnosno historijsko-dijalektičkom toku, već u smislu nadržavanja isključivo tog (primarnog) stepena značenja, u smislu dosizanja stupnja na kojem se epitet umjetnički može primijeniti u svom najpotpunijem značenju, u smislu univerzalnijeg od egzistencijalnog, u smislu, dakle, esencijalnog.

Zbog toga nas je čitavo višesezonsko natezanje oko nacionalnog u kinematografiji dovelo do najminornijeg od mogućih ciljeva: do zamjenjivanja bilo kakvog estetskog (pa i improviziranog) kriterija isključivo nacionalnim kriterijem, iz čega i slijedi (s jedne strane) zbrka u bilo kakvoj (pa i najbenevolentnijoj) podjeli festivalskih nagrada (— vidi ovogodišnju Pulu!), a u isti čas (s druge strane) i zatvaranje pojedinih republičkih proizvodnih centara u pseudo-estetske limite neke fiktivne, nepostojeće, mada ponekad dosta precizno zamišljene nacionalne kinematografije.

Ima danas producenata i autora u Jugoslaviji koji će izjavu o niskoj vrijednosti svog ostva-

renja shvatiti kao otvorenu uvredu na planu međunacionalnih odnosa: možemo li u takvom kontekstu govoriti o estetičkoj superiornosti, možemo li od proizvodne filmske prakse očekivati napredak na širem frontu?

#### PROIZVODNO-EKONOMSKI PROBLEMI

O poteškoćama i prezentnim dilemama na ovom planu već je mnogo toga rečeno u prvom dijelu naših margina: zadržimo se zato sada na samo jednom, nikako jedinom ali možda najindikativnijem problemu u vezi sagledavanja zrelosti ili nezrelosti određene kinematografije. Problem se zove: domaći filmski gledalac, a pitanje sačinjeno u tom kontekstu glasilo bi — kome je namijenjen naš filmski proizvod?

Nije teško, u samom momentu kad se takvo pitanje postavi, asociirati na bezbrojne pokušaje da se na njega odgovori sa raznih strana: no nikome to još nije pošlo za rukom, nikako zbog neke izuzetnije složenosti problema, već zbog nepostojanja bilo kakvih preciznijih podataka, odnosno indikatora koji bi olakšali (pa i — omogućili!) donošenje konkretnog odgovora, upravo, zbog nepostojanja bilo kakvog šireg istraživačkog rada i analitičko-studijskog koncepta na tom planu.

Ukratko: jugoslavenski filmski gledalac nepoznanica je prvog reda za sve filmske poslenike u nas, za stvaraoc koliko i za producente, za kritičare koliko i za estetičare, nepoznanica kojom se baš zbog potpune neidentificiranosti barata s toliko pretencioznosti, s toliko kombinatoričke kategoričnosti, s toliko sigurnosti i »stručnosti«. Naš anonimni, nepoznati gledalac argument je kojeg će svatko potegnuti kad mu treba bezopasni, zvučni, vjerodostojni alibi: a to je u isti čas i najgora uloga na koju se može osuditi jedan živi, prisutni, itekako značajni faktor, u svakom slučaju — jedan od najznačajnijih u kinematografiji.

Kako, dakle, vjerovati producentu koji snima filmove »za publiku«, kako vjerovati režiseru koji izjavljuje da mu je sud gledalaca važniji od onog kritičara? Jer — za koju publiku, kojih gledalaca? A s obzirom na sve što iz takve površnosti proizlazi, lako je (već na tom prvom koraku ispitivanja) ustanoviti iluzornost svakog dugoročnijeg ekonomskog i proizvodnog planiranja kinematografije — u serioznom smislu, naravno.

### IDEJNI PROBLEMI

A čitava ta zbrka dovodi opet autora u najnezavidniji položaj: od njega se, s jedne strane, očekuje pozitivistički i afirmativni ton u tretiranju globalnih društvenih i idejno-političkih pitanja (ako ni zbog čeg drugog, a ono sigurno zbog masovnosti medija kojim se bavi), dok se, s druge strane, s obzirom na svijest o poteškoćama koje ga okružuju i apsurdima koje mu uslovljavaju rad, baš taj autor (intenzivnije od pisca, muzičara ili slikara) osjeća intimno pozvanim da o svom kontekstu progovori krajnje kritički, često bez optimizma, a ponekad, i dešperaterski.

Odatle još jedna neuobičajena tvrdnja: nismo li pretjerali u kritici upućenoj pojedinim autorima, na brzinu proglašenim nekom vrstom idejnih diverzanata u okvirima naše kinematografije i njene globalno »zdrave« svijesti? Nismo li u pojedinim slučajevima previdjeli dimenzije sukoba koji, s obzirom na situaciju, organski i logički postoji između režisera i društva, koje ga, tako ponekad zaista izgleda, ostavlja na cjedilu usred gomile neraščišćenih (i odatle vremenom sve teže raščistivih) poteškoća? Očigledno je, mada ne i prijatno utvrditi, da će, ukoliko uskoro ne dođe do radikalnijih organizaciono-konceptualnih zahvata u kinematografiji, naše društvo nalaziti među filmskim umjetnicima sve više nezadovoljnih kritičara, pa, u određenom smislu umjetničkog djelovanja, i buntovnika nespornih da se usaglase s generalno proklamiranim principima i uslovljenostima kulturnog, javnog, umjetničkog djelovanja. A sve manje uvjerljivo bit će njihovo tretiranje na nivou nezadovoljnih samozvanaca: jugoslavenski filmski radnik teško može biti zadovoljan pozicijom koju sam zauzima u kinematografiji, u isti čas i pozicijom, odnosno situacijom te kinematografije u cjelokupnom društveno-kulturnom presjeku naše sredine. Odatle se razrješavanje niza gorućih pitanja na tom području ne nameće samo sa stanovišta umjetničko-proizvodne dimenzije, već i sa stanovišta temeljnog idejnog, odnosno ideativnog bića kinematografije.

## U STILU ZAKLJUČKA...

Čitav niz indikatora potvrđuje upravo iznesene teze: sve veći broj filmskih radnika prelazi na televiziju, ili prihvata improvizatorska pravila naše anarhične filmske igre. Veliki broj loših filmova ne snima se samo zato što bi određenom režiseru ponestalo inspiracije, već i zbog činje-

nice da mu drugačiji projekt neće donijeti mogućnost konkretne realizacije. Na relaciji između našeg filma i društva, kulture, ekonomike i smisla, pojavljuje se sve veći broj problema i nesporazuma, kritičari i gledaoci sve se više udaljuju od njegovog najvećeg dijela kao od nepotrebnih, zamornih i nerazumljivih privatizacija...

A sve to odnosi grdna sredstva, relativizirajući uz ostalo i mogućnost kontinuiranog rada za svakog mladog autora. Dovoljno je prisjetiti se golemog broja debitanta što su nastupili posljednjih godina, pa da nam odmah upadne u oči nelogičnost po kojoj su upravo oni najtalentiraniji (ali — i najnespretniji u prilagodavanju situaciji) ostali bez šanse za nastavak svog plodnog rada. Zaista, nalazimo se u trenutku koji opsjeni i blefu pogoduje više od autentične, hrabre vrijednosti, pogotovo inovacije.

Korijeni su, međutim, dubiji i složeniji nego što se čini: dolazi, zaista, trenutak da se jugoslavenska kinematografija, s jedne strane, organizacijski rekonstruira (i to na zdravijim principima), da se, s druge strane, njena društveno-umjetnička funkcija revalorizira u skladu s novim uslovima rada. Inače, može nam se lako desiti da sutra svi budemo spremni posumnjati u globalni smisao ovakvog bavljenja filmom. A to bi, bez obzira na usputne neprijatnosti, označilo krajnje dramatično suočavanje s problemom kojeg smo i sad svjesni.

Nije li, dakle, bolje uhvatiti se ukoštac na vrijeme?



---

BOŽIDAR KALEZIĆ

---

# ZELENA TRAVA MOGA DOMA

---

GOSPODO, ZOVE NAS DUŽNOST  
PURITANIZAM I REPREZENTATIVNA  
INFORMACIJA

Spominje se »neobičan slučaj« nekog »jako puritanski nastrojenog princa«, koji je vladao jednom nemačkom kneževinom početkom devetnaestog veka. Taj je princ išao u krevet sa specijalno »konstruisanom« košuljom od »debele tkanine« koja je bila zatvorena »od grla do tabana«, ali je imala specijalni otvor na prikladnom mestu. Ta je košulja bila napravljena po uputima koje je dao sam princ. On je, naime, smatrao svojom prinčevskom dužnošću da pravi decu (naslednike), ali je želeo da iz toga isključi, u granicama mogućeg svaki senzualni užitek. On bi svakih nekoliko meseci pozvao svoju ženu rečima: »Gospodo, zove nas dužnost. Pođite sa mnom u sobu za začeće.«

Tipičan slučaj emocionalne nezainteresovanosti. Emocionalna nezainteresovanost je otuđenje od svih čula (sem vida). To se ogleda u nemogućnosti da se oseća i da se osećaji izražavaju. Puritanstvo je otuđenje. Ono, pre svega, kida sa taktilnim. Kod puritanaca percepcija ili saznanje nisu povezani ili neposredno praćeni osećanjem. Puritanstvo je stanje znanja, ono isključuje težnju ka pokretu. Ako je suprotno onda je to, u isto vreme, kobno. Puritanstvo je vizuelno i ono omogućuje čulnu ravnotežu. Ono je mogućnost da se dela bez odgovora na delanje. Mogućnost za to je visoki stepen emotivne isključenosti, emotivne nezainteresovanosti. Puritanstvo, kao čulnu ravnotežu, lansiraju vizuelni medijumi, insistirajući na tome da su vizuelne vrednosti postale oznake civilizovanog čoveka. (Suprotno varvarstvu). Puritanstvo, kao emocionalna isključenost, je osobina civilizovanog čoveka. To je osobina »normalnog« čoveka.

Puritanac je čistunac, onaj koji se strogo drži postavljenih načela. U ambijentu čvrstih, strogih, nerazrešivih načela svaka emocionalnost jeste hipertrofiranje samih tih načela. To dovodi do tragedija. Do tragedija dovodi emocional-

---

na uključenost u načela, u propise, u konačne informacije, u reprezentativne informacije. Osećanja često radaju pokrete tela.

Vizuelni medij to negira, on insistira na mišljenju bez emocija, bez pokreta tela. Vizuelnost, a u ovom konkretnom slučaju puritanstvo, vodi visokom stepenu odvajanja mentalnih zamisli od mnogostrukosti konkretnog. Znači, vizuelno prezentovanje informacija povlači za sobom pasivnost, isključivanje iz delanja. Akcija ne mora da proizade iz sadržaja informacije. Puritanizam je čista informacija čiji sadržaj najbolje pogoduje sredstvima masovnog komuniciranja (to jest, televiziji). Prezentacija je strukturalno svojstvo masovnih medija, te, kao takva, idealno odgovara funkciji puritanstva. Televizija odražava puritanstvo za koje je tehnički i socijalno najpogodniji medij. To znači, da sam medij od publike niti očekuje niti traži išta drugo osim saglasnosti. To jest, isključuje akciju publike. (Negacija osnovnog svojstva televizije.)

Puritanizam sve svodi na gledanje. Erotičnost je u potpunosti vizuelna. Lizanje i mirisanje partnera smatra se grehom. Puritanizam kao konačna informacija, kao informacija iza koje ne postoji realnosti, insistira na mirnom skoro religioznom potčinjavanju, na blagom zamiranju koje se temelji na sistematskom odvajanju mentalnih zamisli od mnogostrukosti konkretnog. Informacija nam se čini hladna i daleka, van dohvata ruke. Informacija koja ne čini naš ambijent emotivno može da deluje samo kod dece i u neuravnoteženih osoba. Spojiti puritanizam i emocionalnost znači dobiti palikuću, ubicu, seksualnog manijaka, vampira. Otvor na vršalici, otvor kojim ona proždire snoplje žita jeste puritanizam mašine. To je informacija što deluje kao informacija koja je podređena funkciji samog medija mašine da odražava gutanje snoplja za koje je tehnički najpogodniji medij. To znači da vršalica od radnika koji radi na drešu ne traži ništa drugo nego saglasnost sa tom informacijom. Ona odbacuje potrebu za alternativama. Otvor na vršalici može da deluje na »neuravnoteženog« radnika. Tako se može desiti da umesto snopa »zlatnoga klasja« u otvor ubaci svog druga radnika. Puritanizam izaziva na zločin. Reprezentativna informacija je takva informacija koja zahteva našu poslušnost i bezgranično poverenje. Ona je zapeta kao luk i samo drznemo li se nje odapećemo strelu koja usmrćuje.

»Normalni« gledaoci se ne osećaju emocionalno uključeni u ono što gledaju ili ono što čitaju. Emocionalno isključivanje iz onoga što gledamo dovodi nas u jedan protivrećan položaj. Ako

ono što gledamo prihvatamo takvo kakvo jeste, shvativši da je moralni ili bilo kakav drugi angažman potpuno nepotreban, zato što su najgroznije stvari, najgori zločini predstavljeni kao reprezentativni, mi se nalazimo u poziciji potpune pasivnosti i nezainteresovanosti (za tuđa iskustva i tuđe informacije), pa je moguće da pevujemo neku pesmicu dok gledamo najstrašnija zlodela ovog sveta.

Znači na nas ne deluju informacije, ne deluju na naše emocije. U tom slučaju naša osećanja isključuju informacije koje su date kao konačnosti kao sudbina i kao stvar drugih, kao komentencija drugih.

Takve informacije koje dok gleda ili čita čovek nema potrebu da se emotivno uključuje u ono što čita ili gleda, takve informacije mogu da deluju samo na »neuravnoteženog« čoveka.

U Čikagu je jedan momak ubio iz mašinke četiri devojke bez razloga. Policija vršljajući po njegovim ličnim stvarima naišla je na roman A. Kamija »Stranac« u kom je nekoliko puta podvučeno mesto koje opisuje Mersoovo bezrazložno ubistvo Arapina na plaži. On je ubijao sa Kamijevim »Strancem« pod miškom.

Đžon Džordž Herg, britanski vampir koji je kroz slamku za sodu sisao krv svojih žrtava, prvi put je osetio svoje vampirske želje na misi anglikanske crkve.

Henricha Pommerenkea, koji je varao, silovao i masovno ubijao žene u Nemačkoj, naveo je na niz zločina film Sesila de Mila „Deset zapovesti“. Tokom scene u kojoj Jevrejke igraju oko Zlatnog teleta sve stamnje njegovog života su se razjasnile — žene su izvor svih svetskih briga i njegova misija je da ih kažnjava. To je sve sasvim moguće kad sam medij od publike ne traži niti od nje očekuje drugo osim identifikacije, znači ne akcija, to se dešava i onda kad situacija ili problem koji se iznosi ugrožava svojom neodložnošću. Preterana strogost u vernosti postavljenim načelima i običajima to jest puritanizam, koji je u navedenoj anegdoti senzualnost, dodir, shvatio kao skrnavljenje, mogao bi kod »nenormalnog« kod »neuravnoteženog« čoveka da izazove manijakalna ponašanja. Na primer: sećenje ženskih stomaka.

#### ŽIVOT KROZ KLJUČAONICU

#### ŠTO DALJE OD GLEDAOCA

Svet strogo postavljenih načela i običaja isključuje alternativnost kao vid našeg angažovanja

neprestano pokazujući, tumačeći i uveravajući u istinitost postojećeg stanja.

Mi smo po strani ne učestvujemo u tome, zaođenuti noćnom košuljom od debele tkanine koja ima za zadatak da nas izoluje od realnosti ženskog tela od pipanja. Ostaje nam samo ono što se zasniva na čulu vida, to jest prevođenje taktilnog u vizuelno. I mi gledamo život kroz ključaonicu. Ponašamo se kao klimakterične tašte koje vrebaju prve bračne korake svoje kćeri, gledajući je kroz ključaonicu kako se valja gola i izgubljena po tepihu sa svojim mužem. Puritanizam tašte (nedozvoljeno rodoskrnavljenje) preveden je na pojavu koja je postala cela njena realnost. Ona se vizuelnim kontaktom vinula u jedan svet gde ona aktivno ne sudeluje i nema čak ni utisak da se to dešava sad pred njom; za nju je to daleko kao neko umetničko delo, kao Rodenova skulptura koja predstavlja dvoje mladih u ljubavnom zanosu. Vizuelnost je stvorila »pinap gerle« devojke velikih veštačkih grudi. Pinap gerle zamenjuju danas golišave lepoticice sa naslovnih strana Čika i Starta i mnogih, još bestidnijih časopisa svedočeći o puritanizmu kao osnovnoj brani da se učestvuje u životu u realnosti kao u nečemu što nas dotiče i što nas emotivno angažuje, to jest, što rada telesne pokrete. Ebi Hohman na pitanje koji medij najviše voli odgovara: VODENJE LJUBAVI. Danas se ljubav vodi lizanjem, dodirom i mirisom te se gole gerle sa pornografskih slika čine daleke i bezživotne kao bronzana statua u Bezistanu. Prilikom pokazivanja tih golih cura puritanizam nastoji da, maksimalno, tu percepciju odvoji od emocije dajući, vrlo često, голу ženu u nekoj izazovnoj pozi i nekolicinu njenih pacijenata kako sa žvalavim usnama srću sok koji luče gledajući u oblu zadnjicu koja se njiše. Onaj koji to gleda emotivno se udaljava jer je u stanju da prati prikazane ljude koji oko lepoticice šize od uzbuđenja. Oko lepoticice su ljudi koji su u zbivanju i u situaciji seksualnog stimulunga, dok su oni koji ih posmatraju u dubokoj anonimnosti i bezličnosti. Ti bezlični i anonimni gledaoci koji posmatraju ceo taj seksualni me-tež imaju osećaj da su pomoću puritanizma stavljani na pijedestal. Jer čovek koji urla od želje, čovek koji se silno uzbuđuje, ne gleda svoje vlastito stanje niti ima potrebu da ga vidi (u normalnim uslovima), dok onaj ko ga gleda ima priliku da ga pljuje, grdi ili da mu se smeje, što je dovoljno za dokaz da je iznad situacije i u položaju da mu, na taj način, sudi. Sudi se realnosti u kojoj se ne učestvuje, osuda iz duboke anonimnosti i bezličnosti, sud na osnovu ~~iz~~izije koju donosi spontani pokret kamere. Spontani pokret kamere otkriva jednu od veoma opasnih

---

zabluda koja se stvara, zabluda da prisustvujemo događaju i to ne kao učesnici nego kao sudije. Anonimni gledalac pomoću puritanizma, pomoću reprezentativne informacije, pomoću informacije u koju nije emotivno uključen (emotivno nezainteresovan) zaranja u realnost. Naključani tim informacijama zaodnutim plaštom od glave do pete sa malim stidljivim prorezom za penis uključuju se u društveni život i društvenu akciju. »Pod društvenom akcijom, treba podrazumevati sposobnost i spremnost medija i publike da ide do kraja, da kritičku negaciju stanja izvede do afirmacije promene i čina da bude učesnik u zbivanju«. Puritanizam, reprezentativna informacija, informacija koja ne daje mogućnost opredeljenja, jedino omogućuje identifikaciju i saglasnost, jeste komponenta jednog značajnog fenomena mode ne civilizacije i društva, jeste komponenta manipulacije. Društveno se angažovati znači učestvovati u zbivanju, u informaciji te, prema tome, društvena akcija znači: da prezentirani sadržaj informacije bude istinit.

»VI STE NEVAŽNI« VIKALI SU FROSTU  
GLEDALAC JE IPAK VAŽAN

Puritanstvo je sadržaj informacije koji nas isključuje iz informacije i stavlja u poziciju da iz duboke tame posmatramo priče o drugima, ljudima nama dalekim i po shvatanju i po interesu. Prisiljeni smo da gledamo šou programe. Šou program je atelevizičan, vizuelan i vrije od reprezentativnih informacija koje ne daju mogućnost opredeljenja, znači svako, ma kakvo, angažovanje publike je nepotrebno.

Šou je stvaranje mita i manipulisanje sa nedužnim gledaocem. Šou je fetišizacija. Od akcija kojim gledalac učestvuje moguće su samo identifikacije i saglasnost, sve je ostalo prepušteno šoumenima koji upravljaju medijem, koji njime nameću neke ličnosti i neke situacije i tako onemogućuju da se televizija pretvori u istinski instrument akcije. Veliki šou programi na televiziji su izbacili ličnosti (koje su opet povukle za sobom milione gledalaca u željenom pravcu, to jest, u pravcu ostvarivanja nekih ciljeva koji su bili interes pojedinih grupa, sistema ili političkih partija), ti veliki šou programi lansirali su između ostalih: Frenk Sinatru, Niksona, Kisindžera, Din Martina, Džeri Luisa, psa Lesija, konja Flika, momke iz serije »Bonanca«, majmunicu Džudi, starog škiljavog lava Klarena, i zanosne ličnosti iz serije »U podnožju plavih bregova«, kao i teatralnog lava, velikog (verujući televiziji jedinog u nas) poznavaoća Šekspira, Škrba-macu. Zajedničko je za sve da se uzdižu do fetiša, do malih bogova. Primer Flika:

mesto — američki konjarski ranč. Vreme — juče danas ili sutra. Radnja — uhvaćen je divlji ždrebac koji ubrzo utekne, zatim ubije jednog divljeg konja radi toga da bi spasao život nekom dečaku. Nakon toga konj svesno menja vlastiti poriv, domami u zarobljeništvo vlastito krdo koje živi u divljini. Razlog — ždrebac je shvatio da ljudi imaju finansijskih nevolja, a prodaja krda konja oslobodila bi ih toga... Prosto genijalan konj. Tako i treba. Insistira se na njegovoj genijalnosti i on postaje idol na koga se ugledaju, od koga uče, sa kim se identifikuju. On se pretvara u bajni nedostatak religije. Veličanstveni ždrebac Flik. U Londonu grupa maskiranih »gerilaca medija« sa pokretnim Soni kamerama za magnetoskopska snimanja zauzela scenu za vreme direktnog prenosa »šou Dejvida Frosta« i naterala domaćina u bekstvo pomoću pištolja napunjenog vodom. »Ti si nevažan« vikali su Frostu koji je bežao dok su drugi gerilci snimali na magnetoskopsku traku čitav okršaj. Zustru napadajući ovakve događaje glavni direktor britanske televizije je primetio »Televizija je dinamit koji mi stavljamo okolo svakom idiotu sa šibicom.«

#### ZELENA TRAVA MOGA DOMA KAD BI

Televizijski medij (na primer: u ime koga nastupa direktor britanske televizije) stvara samo iluziju delovanja, to jest, našeg sudelovanja u zbivanju. Delovanje se, isto tako, samo reprezentativno pokazuje. Prisustvo kamera odjednom je počelo da se hvali kao naš najneposredniji korak kojim smo zašli u sve od fudbalskih utakmica, pogreba značajnih ličnosti, prenosa značajnih priredbi u čast državnih praznika pa do kongresnih dvorana što se protumačilo kao »učešće masa u radu i donošenju odluka najviših tijela.«

»Sam parlament, piše J. Habermas, se u skladu s tim pretvorio iz tela koje raspravlja u telo u kom se demonstrira; jer parlamentarna potvrda odluka do kojih se došlo pogađanjem iza zatvorenih vrata nije potrebna samo zato da zadovolji formalne propise; ona služi demonstraciji partijske volje prema spoljnjem svetu.«

Demonstriranje informacija koje su ravnodušne prema istini učinilo je da je stvorena i da se stvara publika koja postaje ravnodušna prema moralnim vrednostima. Plasiranjem puritanske i reprezentativne informacije izgubili smo aktivan odnos prema istini; jer nismo dovedeni u tu poziciju da biramo i prosuđujemo svoj izbor. Reprezentativna informacija uvek ima jedno skriveno manipulirano značenje. I televizija da-

nas vrlo često na sebe preuzima ulogu »dominantnog manipulatora«, te tako postaje centralno pitanje sudbine demokratije. Televizija je sredstvo manipulacije, u datom vremenu; ona postaje negacija čoveka, umesto da je njegova afirmacija, njegova mogućnost.

Prisustvovanje u realnosti televizije jeste prisustvovanje u realnosti jednog šou programa. Prisustvovanje u realnosti televizije jeste iluzija, »Učešće masa u radu i donošenju odluka najviših tela« jeste proizvođenje manipulacije. Prisustvovanje kamera u kongresnim dvoranama jeste krivotvorenje realnosti, zasnovano na svojstvu televizije da je realnost televizijske emisije životna realnost, realnost koja je prisutna. Ali ono što i stare bajke i danas čini bajkama jeste premeštaj zbivanja, mesta i vremena u jednu dimenziju, čiju nestvarnost i deca ubrzo shvataju, temeljito se razlikuje od televizijskih bajki (emisija, prenosa, prisustvovanja televizijskih kamera u kongresnim dvoranama) u kojima su mesto, vreme i zbivanje prisutni. Irealna zbivanja zahtevaju realnost i stupaju pod firmom realnosti, ali, zahvaljujući spretnoj obradi, bivaju kao realnost i prihvaćena. Krivotvorenje je uspešno. Publika je prevarena, a slika sveta što nas okružuje — izobličena je. Stilizovanje realnosti jeste krivotvorenje izopačavanje realnosti, to je, zapravo, demonstracija realnosti.

»Pred proširenom javnošću parlamentarne rasprave se stilizuju čak do onog što se televizijskim jezikom naziva šou. Publicitet gubi svoju kritičku funkciju u korist demonstrativne; sem toga se još i argumenti pretvaraju u simbole, na koje se opet ne može reagovati argumentima već samo identifikacijama.« Televizija ne trpi puritanizam, kao intenzitet savladavanja i zatvaranja očiju pred životom, pred pojavnim mnogostrukostima, ne podnosi stavljanje debele tkanine preko tela, debele noćne košulje koja treba da nas odvuče do takve zablude kao što je zabluda o čulu dodira. »Televizija nudi ekstenziju osećanja aktivnog, istraživačkog dodira koji istovremeno uključuje sva čula a ne samo vid.« Ona, zapravo, ne vari informaciju koja je reprezentativna, informaciju na koju se ne može reagovati argumentima već samo identifikacijama. Puritanizam i reprezentativna informacija dovele su do nemogućnosti da se oseća i da se osećanja izražavaju, doveli su do emocionalne isključenosti, do pasivnosti. Međutim, televizija zahteva angažovanje i sudelovanje do dna svake čestice čovekovog tela, ona zapravo uvlači u kolo. Televizija postoji samo onda kad gledalac ima priliku da se angažuje kao učesnik. Televizija više liči na plivanje nego na bilo šta drugo. Sli-

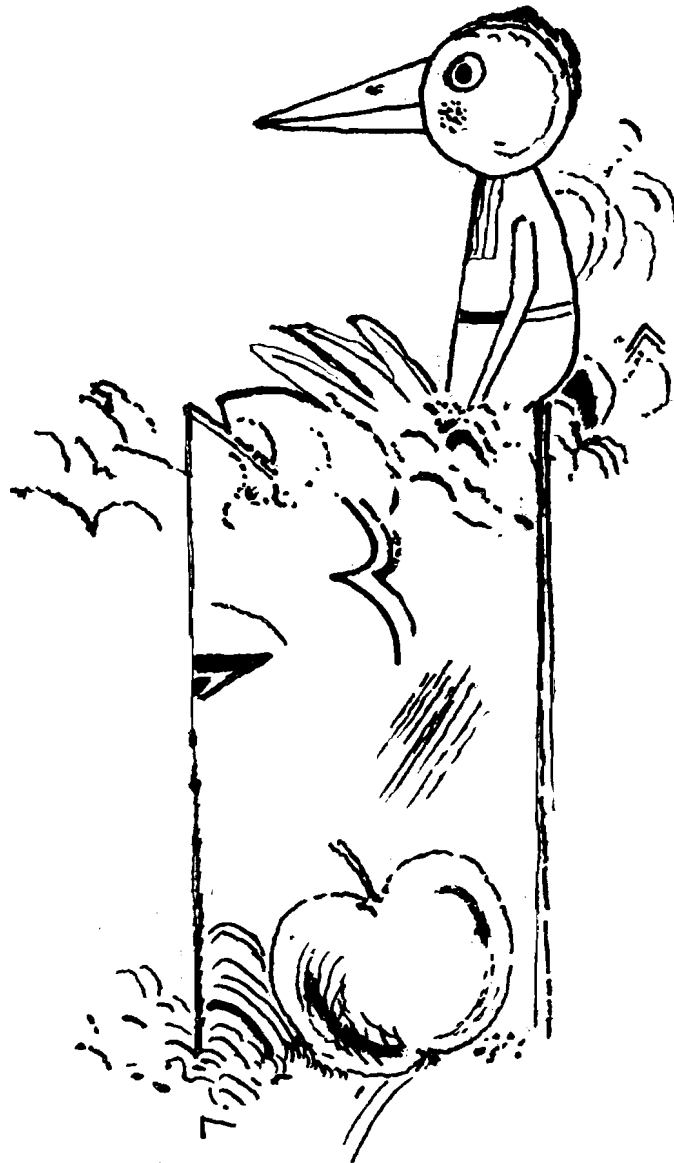
ke se obmotavaju oko nas i »mi postajemo tačka koja nestaje.«

»Mi ispitujemo kako da se opstane u ambijentu informacija«, kaže Majk Semberg. Ljudi treba da budu u toku i da stvaraju sopstvene informacije. I dok se krećemo ka svojim uredima puni smo informacija koje bremenite emocijama deluju na srce i pluća, puni smo zelene trave našeg doma na koju šljapkamo bosim nogama iz dana u dan u nadi da će nam blagost zelenila ublažiti tugu zbog neistina kojima smo na svakom koraku zasuti, zbog neistina kao reprezentacija stvari, zbog otuđenosti od velikog broja čula, zbog nemogućnosti da pipamo realnost. Zelena trava moga doma je prazan prostor koji je svojevrsni prenosilac informacija kad god sam ja u mogućnosti da se na njoj izjadam zbog duboke anonimnosti i pasivizacije u koju su me ćušnuli kruti sadržaji puritanizma i reprezentativne informacije. Zelena trava moga doma je moja sloboda, to jest, prazan prostor koji čim čovek smogne snage da se uključi kao učesnik postaje informacija.

Puritanizmu i reprezentativnoj informaciji u stanju je da se suprotstavi samo prazan prostor, kao forma komuniciranja.

Za prazan prostor kao informaciju nema zamene ni posrednika, ono ima samo jedno nedvosmisleno značenje a to je da daje mogućnost opredeljenja. Zelena trava moga doma je metaforično čežnjivo predstavljanje bekstva iz informacija koje simboličnim stereotipima postižu identifikaciju, odbacujući potrebu za alternativama, zelena trava je naša istina, naša informacija koju prezentiramo u formi praznog prostora kao jedine mogućnosti da se savlada puritanizam i reprezentativna informacija, jedina mogućnost da se i mi uključimo u realnost u zbivanja. Treba pokušati; i to je već nešto, i pokušaji su informacije koje treba saopštavati. Ovaj tekst hoću da završim rečima Ebi Hofmana koje, dobijam utisak, da su mu se vrmale po glavi dok je jurio za metroom uznemiren i živahan kao neizreciva reka ljudi koja se slivala kroz njega niz ulicu: »U Sajgonu, listovi su cenzurisani. Na nekim stranama ima odeljaka sa blanko člancima. U tim praznim, blanko člancima ima više informacija nego što možete i da pretpostavite. Ja idem na televiziju i postavim sebi u zadatak da opsujem. Znam da male jebade neće proći, ali moja slika kako s oduševljenjem i uzbuđenjem blebećem o budućem svetu boljem od ovoga, dok me puritanska, jalova kultura Establišmenta seče, — to je informacija koju vredi saopštiti.«





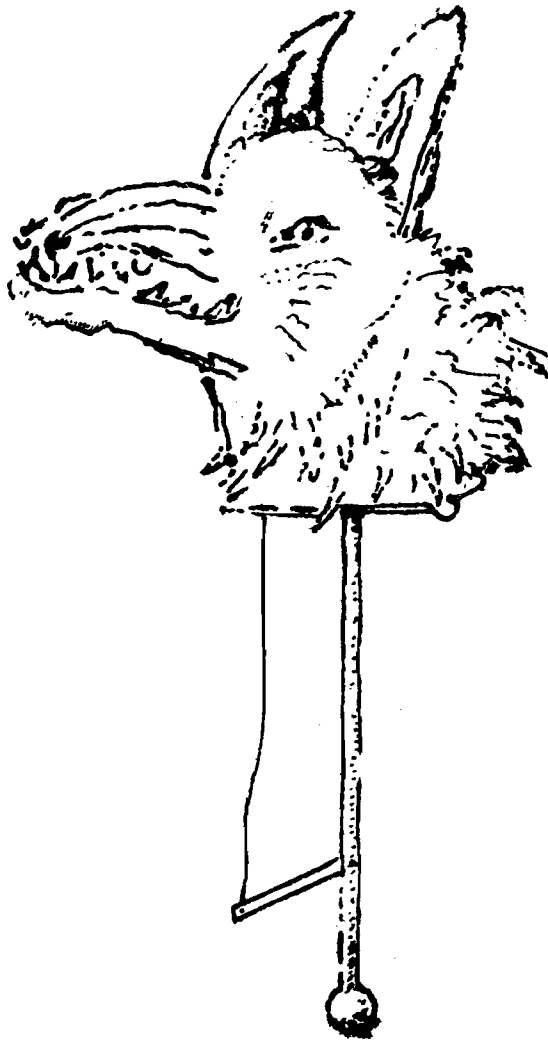
---

IV DEO

---

# OSVRTI

---



---

MAGDALENA VESELINOVIĆ-  
ANĐELIĆ

---

# JUŽNOSLOVENSKO- MAĐARSKA KNJIŽEVNE VEZE

---

Iako vekovima postoje bogate duhovne, kulturne i književne veze između južnoslovenskih naroda i Mađara, njima se sve do nedavna nije pridavao veći značaj, niti se mislilo na to da se one ispituju. Savremena komparatistika, međutim — koja ide ka opštem, svetskognjiževnom, i koja nekadašnji postupak »upoređivanja« zamenjuje metodom konfrontacije pojedinih književnosti i metodom istovremenog ispitivanja — teži ka proučavanju svih literatura, ka tome da se prevaziđu okviri jedne nacionalne književnosti, da se pravci i pojave u više literatura proučavaju i posmatraju zajedno, u isto vreme.

Do nedavna negovala se najviše komparatistika takozvanih »velikih« književnosti i njihovih uticaja na književnosti malih naroda. Novija istraživanja otkrivaju da »male« književnosti imaju mnogo veći značaj nego što se to do sada mislilo, te se u poslednje vreme poklanja mnogo više pažnje i njima; one se tretiraju ravnopravno, a granice se brišu.

Istraživanja u oblasti uzajamnosti susednih naroda donose veoma značajne i, često, iznenađujuće plodove. Ovde odsudnu ulogu imaju analogne istorijske i socijalne prilike, život pod istim ili sličnim okolnostima, na teritoriji sličnoj ili istoj. Običaji, navike, verovanja, često su istovetni ili veoma slični, a značajnu ulogu ima i folklor.

Ispitujući pojave odnosa među literaturama možemo da zapazimo da one, u toku svoje evolu-

---

cije, poprimaju mnoge solucije i tekovine iz drugih književnosti, — što je posledica potreba one književnosti koja prima, odnosno preuzima. V. M. Žirmunski je ukazao na dijalektiku sličnosti i recipročnog uticaja, a I. G. Neupokojeva na kulturne relacije i njihovu ulogu u prošlosti, kao i na važnost u budućnosti.

Komparativno izučavanje južnoslovenskih i mađarske književnosti, pre svega njihovi odnosi i uzajamni uticaji moraju da se sagledavaju kroz prizmu razvoja istorije književnosti Istočno-Južne Evrope (kao što se ona sve češće naziva u novijoj literaturi), i ne mogu da se posmatraju izolovano od te porodice. Da se poslužimo definicijom J. Dolanskog: Književnosti Istočno-Južne Evrope čine jedinstvo, regionalnu celinu.

Kada govorimo o književnostima Istočno-Južne Evrope — koje su, u stvari, samo deo književnog razvoja celoga sveta — kao o jedinstvenom kompleksu, mi podrazumevamo regionalni kompleks u kojem su narodi iz raznih razloga i pod raznim okolnostima bliski jedni drugima. Tu se podrazumeva, pre svega, geografski položaj, neposredno susedstvo, socijalna struktura, a i drugi faktori: zajednička istorijska sudbina, društveni razvitak pod sličnim okolnostima.

Većina naroda Istočno-Južne Evrope, te prema tome i njihove književnosti, pripada slovenskoj porodici. U istoriji ovih naroda i njihovih kultura značajnu ulogu odigralo je habzburško carstvo, koje je sjedinjavalo — pored austrijske — i češku, slovačku, mađarsku, rumunsku, južnoslovenske, pa čak i poljsku i ukrajinsku teritoriju. Na ovaj način, istorijske okolnosti su mogle, umnogome, da doprinesu uspostavljanju uzajamnih veza među slovenskim i neslovenskim narodima koji su živeli u okviru habzburške monarhije, da stvore zajedničke intelektualne i literarne težnje i jedinstvo; a približavanju i učvršćivanju kulturnih i književnih veza među njima, u znatnoj meri doprineo je folklor.

U ovim podunavskim oblastima ideja o zajedničkoj književnosti potekla je negde u XVI veku, a kulturne veze južnoslovenskih naroda i Mađara protežu se još nekoliko vekova unazad, do ranog feudalizma, odnosno do onih vremena kada još nije bilo pisanih spomenika i kada je sudbina najstarije narodne poezije kod Mađara i Srba bila veoma slična. Južnoslovensko-mađarske veze mogle bi da se okarakterišu kao veze koje su se stvarale i oblikovale u duhu ove Istočno-Južno-evropske zajednice, veze koje su bile stalno prisutne, — istina, povremeno bleedile, ali su imale u toku hiljadu godina otvorene granice i slobodne duhovne kontakte. Polazna tačka ispitivanja veza južnoslovenskih i mađarske

književnosti možda bi moglo da bude pitanje porekla epske poezije, možda i veza pisane srednjovekovne književnosti i folklora. Uzmimo samo primer dva lika narodne prošlosti: Kraljevića Marka i Toldija. Koliko zajedničkih crta, karakterističnih osobina, istih ili veoma sličnih vrli- na i mana! Zatim, pojavu Ivana Česmičkog — Janusa Panoniusa, Nikolu Zrinjskog, baroknu i srpsku građansku književnost na području Vojvodine i Budima. Prosvećenost i romantizam, — koji i u književnostima Istočno-Južne Evrope označavaju početak nove epohe i u dodirima južnoslovenskih i mađarske književnosti označavaju novu eru, obnovljeno obostrano interesovanje i uticaje. S. Eckhart (Eckhardt Sandor) je ukazao na značajnu ulogu Budima i Pešte u obnovi književnosti Južnih Slovena, Slovaka i Rumuna. Oživljavanje folklora kod Južnih Slovena, kroz ceo XIX vek, pogotovo u doba romantizma, nadahnjivalo je mađarsku književnost. Istina, podstrek je došao više iz Zapadne Evrope, ali je interesovanje poprimalo ozbiljniji zamah; pristupilo se intenzivnom prevodenju, pa čak i podražavanju: pokušaji da se peva u duhu srpskog deseterca (Verešmarti).

Oživljavanje narodne poezije kod Mađara — početak njihovog skupljačkog rada, delimično ima da zahvali ugledu koji su uživale Vukove zbirke narodnih pesama u svetu, odnosno uticaju koje su one vršile na poneke književnosti u Evropi, pa i na mađarsku. U želji da svoju javnost upoznaju sa svojim južnim susedima i njihovim duhovnim životom, mađarski pisci i publicisti u toku prošlog veka pišu putopise o srpskim krajevima, narodu i njegovim običajima i političarima (Đerd Urhazi, 1854), o književnosti (jedan od mnogih, Lajoš Kondor 50-tih i 60-tih godina), pišu se ocene odnosa među književnostima na Balkanu (Bela Eredi 60-tih i 70-tih godina), prikazuje se srpska narodna poezija (da spomenemo samo Farkaša Sela, 1862). Sa ozbiljnim naučnim analizama javljaju se estetičari. Agošt Greguš u svojoj nagrađenoj knjizi *O Baladi* (1865) navodi kao uzore i primer srpske narodne pesme, Karolj Sas u svome opsežnom delu *Veliki epovi svetske književnosti* (1881—1882) raspravlja i o narodnoj poeziji Južnih Slovena i ističe je kao veoma značajnu u odnosu na remek-dela epske poezije svetske književnosti. Ovakvih primera ima veoma mnogo.

Kulturne veze i uzajamni odnosi između Mađara i Srba, odnosno Mađara i Hrvata su, mogli bismo reći, prilično organizovano i redovno ispitivani i ocenjivani, iako zbog političkih borbi ispitivanje ovih veza kod Hrvata nije bilo popularno. Jagić i Fancev vrše ispitivanja na području jezika, dok sa mađarske strane čitav niz istoričara i istoričara književnosti daje značajne

priloge za izučavanje hrvatske istorije i književnosti: Melih, Knieža, Hadrović. Relativno mnogo pisalo se sa područja starije literature i narodne poezije: Melih, Segedi, Hadrović, Bajza.

Od 1881. na budimpeštanskom univerzitetu osniva se slavistička katedra. Vredne radove daje Oskar Ašbot, koji je u prepisci s Jagićem, Rešetarom i dr. Od 1899—1938. postoji katedra za hrvatsko-srpski jezik i književnost, koju deceniju i po vodi Edo Margalić. Njegovi radovi sa područja komparatistike, kao i prevodi na mađarski, značajni su.

Početak ovog veka Reže Segedi vrši značajna komparatistička istraživanja mađarskog i južno-slovenskog folklora, najviše na stranicama uglednog časopisa Etnographia. U svojim raspravama i studijama iz oblasti hrvatsko-srpske narodne epike istraživao je, sa velikom erudicijom, mađarske elemente u njoj i njihove međusobne odnose, i uz njih je, ne sa malom umešnošću, prevodio po potrebi i stihove na mađarski, polemišući često sa stavovima N. Nodila, A. Pavića, A. Sorensena. Laslo Hadrović ukazuje na jake i čvrste kulturne veze Mađara i Hrvata do pojave Gaja, te da su Đorđu Brankoviću i Jovanu Rajiću, u pisanju njihovih istorija, uzori bili mađarski istoričari (Bonfini, Bakšani, Ištvanfi), a Andre Anđal otkriva detalje kulturnih dodira mađarsko-hrvatske uzajamnosti, koji su od početka XVII veka do kraja XIX bili neprekidni, iako ne uvek i pozitivni.

Osnivanje Matice srpske u Budimpešti 1826 — po ugledu na Mađarsku akademiju nauka, označuje važan datum u kulturnoj istoriji Srba na području Ugarske, a Pešta postaje kulturni centar vojvodanskih Srba. Pošto se tokom XVIII i XIX veka Srbi najviše školuju i obrazuju u Mađarskoj i poznaju mađarsku književnost, malo je prevoda mađarskih dela na srpski. Prevode se najviše Aranj i Petefi, a od proznih pisaca Jokai. Zmaj je budno pratio kulturna zbivanja u mađarskoj književnosti i redovno je o njoj obaveštavao srpsku javnost. Mađari prevode sa srpskog poeziju; najviše narodnu. Posle prvog svetskog rata časopisi *Kalanda* i *Hid* u Vojvodini doprinose boljem međusobnom upoznavanju. Kornel Senteleki i Zoltan Čuka organizuju književni život Mađara u Jugoslaviji i sa drugim književnicima popularišu književnost Južnih Slovena kod Mađara. S obzirom na političke prilike, interesovanje među Južnim Slovenima za mađarsku književnost nije naročito živo. Jovan Popović, tridesetih godina daje sliku mađarske književnosti, a Todor Manojlović, Miloš Crnjanski, Mladen Leskovic i

drugi prevode na srpski dela mađarske literature.

Posle drugog svetskog rata Zoltan Čuka osniva u Mađarskoj jugoslovensko-mađarsko kulturno udruženje *Déli csillag* (Zvezda Juga), a interesovanje nove Mađarske okreće se prema književnosti nove Jugoslavije, delima Narodnooslobodilačke borbe i istaknutim novim književnicima.

Kulturni i književni odnosi između Mađara i Slovenaca bili su, mogli bismo reći, prilično zanemareni. Ovo je najmanje ispitano i proučeno poglavlje naše kulturne, odnosno književne prošlosti i uzajamnosti, iako se i slovenačko-mađarske kulturne relacije protežu unazad do ranog hrišćanstva. Većina slovenačkih pokrajina bila je pod političkom i kulturnom vlašću Nemaca, samo je Prekomurje ostalo sve do kraja prvog svetskog rata pod vlašću Mađara. L. Hadrović je obelodanio zanimljive i značajne detalje slovenačkih pesama i molitava iz XVII veka, ali zasluga za posredovanje između ovih dveju književnosti pripada Vilku Novaku, koji je uoči drugog svetskog rata na stranicama slovenačkih dnevnika i časopisa istraživao mađarsko-slovenačke duhovne veze, i Pavelu Agoštonu, sinu Prekomurja; oni su vršili pionirski rad.

Kao istoričar uporedne književnosti, Pavel se bavio pitanjem lika Hunjadija u narodnoj poeziji Južnih Slovena i ispitivao je slovenačke narodne pesme koje se odnose na kralja Matiju. Kasnije je prevodio i Cankara. Njemu pripada i zasluga da je uoči drugog svetskog rata (7. februara 1941) osnovana u Segedinu komparatistička katedra za proučavanje južnoslovenskih i mađarskog jezika, kao i književnih veza, — ali koja je kasnije, u toku rata, ukinuta.

Najnovija komparativna istraživanja prisutna su i u današnjim južnoslovensko-mađarskim odnosima. U tom pogledu, značajnu ulogu imaju prevodi. Još je Ferenc Kazinci prvih godina prošlog veka upozoravao na potrebu i značaj prevodilačkog rada, preko kojeg se ne samo upoznaje književnost drugog naroda, nego se i svoja sopstvena može mnogo bolje da sagleda, oceni, pa i obogati. Naročito posle drugog svetskog rata poklanja se znatna pažnja prevodilačkoj delatnosti u Mađarskoj: obučene su i organizovane stručne ekipe koje se bave isključivo prevodeњem. Ni ovom prilikom ne možemo a da ne spomenemo izuzetnu vrednoću Zoltana Čuke, koji je preveo veliki broj dela naše književnosti, počev od dela Marina Držića, preko *Gorskog vijenca*, narodne poezije, do Krleže, Andrića, Selimovića.

No, ni kod nas se ne zaostaje. Godine 1959. otvorena je na novosadskom Filozofskom fakultetu

katedra za mađarski jezik i književnost, a pre dve godine osnovan je u Novom Sadu Institut za hungarologiju koji, između ostalog, ima zadatak da naučnim istraživanjima obuhvati probleme dvojezičnosti i međusobne uticaje na polju kulture i književnosti.

Odsek ovog instituta, Južnoslovensko-mađarske književne veze, bavi se isključivo istraživanjima u toj oblasti: ona obuhvataju vremensko razdoblje počev od XVI veka, kada su kulturno-književne veze i odnosi počinjali da dobijaju određene konture, pa sve do danas. Naročito se poklanja pažnja izučavanju doba prosvetćenosti i romantizma, kada su uticaji i odnosi bili veoma bogati, ali se proučavaju i kasnija razdoblja — druga polovina XIX veka, doba prevodilačke delatnosti sa obe strane: Mađari se interesuju za našu narodnu poeziju, a kod nas se prevode remek-dela mađarskih romantičara (na primer Zmajev prevodilački rad).

Dragocene rezultate donose i komparativna istraživanja i na polju folkloru: likovi mađarskih vladara i velikaša u narodnoj poeziji Južnih Slovena, zatim, koliko je narodna poezija Južnih Slovena prisutna u književnom životu Mađara u prošlosti i sada.

Jedna šira tema, nedavno objavljena monografija *Srpskohrvatska narodna poezija u mađarskoj književnosti XIX i XX veka* obrađuje poglavlje bogatih veza, i kulturnih, i književnih, između ova dva susedna naroda.

U toku svog kratkotrajnog dosadašnjeg rada, u okviru odseka književnih veza, pokazala se potreba za jednim širim dogovorom koji bi omogućio da se osvetli današnje stanje istraživačkog toka u oblasti južnoslovensko-mađarske komparatistike, da se dobije uvid u područje interesovanja istraživača koji se bave ovom granom komparatistike, te da im se pruži prilika da u ličnom kontaktu razmenjuju ideje, misli, ciljeve i da im se omogući da usklade dalji rad. Zato je Institut, u okviru ovoga odseka, organizovao krajem novembra 1970. godine Naučni skup na kojem je učestvovalo 26 istaknutih domaćih i stranih komparatista.

U istoriji južnoslovensko-mađarske književne nauke i mnogovekovnoj prošlosti njenih kontakata ovo je prvi organizovani skup, prvo savetovanje koje je dalo mogućnosti za razmenu iskustava i čiji je zadatak bio da ispituje i pokuša da osvetli uzajamnost književne kulture dva suseda, da pokuša da donese zaključke i da usmeri dalji istraživački rad. Ovo je bila prva prilika da se isključivo južnoslovensko-mađarskim književnim vezama posveti rad jednog naučnog skupa, da se ispituju specifičnosti ovih veza i da se one ne posmatraju niti sa stanovništa slavisti-



ke, niti hungaristike, nego da baš ove veze zauzimaju centralno mesto, — iako, naravno, ne može ova grana nauke da se izučava bez rezultata i slavistike i hungaristike.

U referatima veoma raznolikih tema, govorilo se i o teorijskim, i o teorijsko-primenjenim problemima koji iskrsavaju u krugu interesovanja komparatistike ovoga područja, iznošeni su rezultati istraživanja na polju istorije južnoslovensko-mađarske komparatistike od renesanse do danas, analizirani problemi koji su obuhvatali šire celine, a obrađeni su i korisni i značajni detalji koji, kao skladno poslagani mozaici, stvaraju sasvim nove celine. Bilo je tema koje su obuhvatale odnos društva i književnosti u doba renesanse i baroka u Istočno-Srednjoj Evropi, zatim mađarski i južnoslovenski barok, mađarske elemente u prekomurskoj slovenačkoj literaturi; sa nove tačke gledišta rasvetljavano je autorstvo pisca dela iz doba Zrinjskog (Grof Bartol Baboneg, pisac *Povesti grada Sigeta*), analizirana knjižica Jovana Muškatirovića; govorilo se o mađarskim pozorišnim delima na repertoaru Srpskog narodnog pozorišta u Somboru, o najstarijim mađarskim gramatikama namenjenim Srbima. U nekim referatima prikazan je odnos mađarske književne nauke prema našim savremenim piscima Krleži, Andriću i radu Veljka Petrovića u budimpeštanskom časopisu *Croatia*. Dat je značaj i temama iz oblasti folkloru: o temama kako je mađarska literarna kritika prihvatila Vuka St. Karadžića i njegovo delo, o jednom srpskom guslaru u Mađarskoj u XVII veku, o mađarskim junacima u južnoslovenskim narodnim pesmama, o hungarološkoj građi Erlangenskog rukopisa, o počecima prevodenja naše narodne proze na mađarski, i dr.

Rezultati su se na kraju pokazali mnogostrukim: pre svega, dobio se uvid u materijal, podatke i gledišta za dalje izgrađivanje južnoslovensko-mađarskih istraživanja; došlo se do preciznijih utvrđivanja činjenica, otvorila se stranica dijaloga između mađarskih i južnoslovenskih istraživača, sagledali su se u realnijem svetlu uzajamni uticaji, a i mogućnosti istraživačkog rada, te su se mogle obeležiti konture budućeg zajedničkog rada.

I ovom prilikom potvrđeno je da je kroz vekove, na specifičan način (istina, neujednačenim intenzitetom), jednako bio prisutan duh književnosti južnoslovenskih naroda u mađarskoj književnosti i obrnuto. Naravno, ovaj skup nije mogao, a nije ni imao pretenzije, da raščistićava složena pitanja metodologije opštih komparatističkih istraživanja i pitanje kritičke ocene primenjenih metoda. Njegov zadatak bio je da razvija

istraživački rad u smeru proučavanja zajedničke istorije književnosti, međusobnog uticaja, prevodilačkog rada, podražavanja, davanja podstreka, ideja.

Jedan od značajnih rezultata ovoga savetovanja — koji treba istaći — jeste sporazum sa Institutom za istoriju književnosti Mađarske akademije nauka o tome da se uspostavi stalna saradnja, ne samo u vidu povremene razmene naučnih radnika nego i u vidu održavanja ovakvih naučnih skupova u dvogodišnjim vremenskim razmacima, u Novom Sadu i Budimpešti, kao stalnog oblika rada.

Time bi se ova grana komparatističke nauke unapredila, svestranije razvijala i donosila bogatije rezultate.

Da zaključimo: ovo je tek početak rada. Istraživanja na otkrivanju i naučnoj obradi uzajamnosti i veza kulture i književnosti ova dva naroda tek stoje pred nama. U bibliotekama i arhivima očekuje bogat i neispitani materijal koji će dati mogućnosti za nova gledišta, nova stanovišta, nova poglavlja u istoriji književnosti ova dva susedna naroda.



---

SONJA BRISKI

---

# LEVENTALOV PRISTUP SOCIOLOGIJI KNJIŽEVNOSTI

---

Za razumevanje Leventalovog teorijskog staništa potrebno je ukazati na neke idejne tokove u kojima je ono nastalo. Već neke čisto biografske činjenice ukazuju na te tokove: studirao je društvene nauke, književnost i istoriju a, osim toga, bavio se filozofijom; bio je naučni saradnik Instituta za socijalna istraživanja u Frankfurtu i Njujorku, a zatim od 1941. g. lektor za sociologiju na Kolumbija univerzitetu, a od 1956. g. je profesor sociologije na Kalifornijskom univerzitetu. Dakle, prve teorijske podsticaje Levental je dobio sa izvora nemačke tradicije duhovnih nauka, što izričito i sam priznaje rečima da njegovo vlastito mišljenje ima svoje korene u pojmu razumevanja, koje je filozofski i istorijski izvedeno od Diltaja, a sociološki od Zimela.<sup>1)</sup> Na dalje formiranje njegovih teorijskih nastojanja uticala je idejna struja u savremenoj filozofiji i sociologiji — koju njeni najuticajniji predstavnici nazivaju kritičkom teorijom društva, a koja je nastala kao reakcija na teorijsko uviđanje da se stvarne prilike ponovo nalaze ispod nivoa istorije (Markuze).<sup>2)</sup> Kritička teorija koja se idejno oslanja na progresivnu filozofsku tradiciju i Marksove ideje i koja je povezana sa analizom prilika u industrijski razvijenim kapitalističkim društvima, izrasla je iz duboke zabrinutosti za položaj čoveka

<sup>1)</sup> Leo Löwenthal, *Literatur und Gesellschaft*, str. 52, Luchterhand Verlag, 1964.

<sup>2)</sup> V. Millč, *Metod kritičke teorije*, Filozofija 1969/2.

u savremenom društvu i kao praktični interes za njegovo oslobođenje i umniji oblik društva.

Od ovakve vizije društva polazi i Levental u svojim teorijskim nastojanjima u oblasti društvenih nauka. Savremeno društvo se sve više kreće ka totalitarnom, i sve se više pojačavaju protivrečnosti između pojedinca i takvog društva; ono guši, potčinjava individuu, ova propada u njemu. Iz ove zabrinutosti za položaj čoveka u savremenom društvu izrasta i Leventalov interes za proučavanje odnosa književnosti i društva, kao izraz dubljeg teorijskog interesovanja za ključni sociološki problem odnosa društvo — pojedinac. Proučavanje odnosa društvo — pojedinac može ići i drugim putevima, kao npr. istorijskim istraživanjem ili istraživanjem ličnih svedočanstava (memoara, pisama, dnevnika, itd.). Međutim, po Leventalu, prvo depersonalizuje te odnose, a drugo ih iskrivljuje najrazličitijim oblicima racionalizacije. Po Leventalovom shvatanju književnost predstavlja jedan od najvrednijih izvora za proučavanje odnosa pojedinac — društvo.<sup>3)</sup> Ali, nemaju svedevine književnosti jednaku vrednost kao izvor za proučavanje odnosa čoveka i društva. U tom smislu, on deli književnost na dva ogromna kulturna kompleksa: na stvaralačku književnost i masovnu kulturu. Proizvodima čiste zabavne književnosti on ne poriče svaku saznavnu vrednost, ali ipak smatra da samo tzv. prava književnost vrši posredovanje saznanja i istine. Levental izričito ukazuje na saznavnu vrednost ove književnosti u uvodu svoje knjige *Književnost i društvo (Literatur und Gesellschaft)*: »Moja namera je, dakle, da koristim dela umetnički vredne književnosti kao glavne izvore za interpretaciju predstava o Ja i društvu.«<sup>4)</sup> Velika dela književnosti odlikuju se dubinom uvida u situaciju čoveka. Ona nisu samo odraz svog vremena, svedočanstvo o društveno-ekonomskim, političkim i kulturnim karakteristikama epoha u kojima su nastala. Ona su i slika celovitog ljudskog bića unutar njegovog društva: kako čovek saznaje i doživljava svoje društvo; šta od njega očekuje; na koji način veruje da ga može promeniti ili pobeći od njega; koliko su daleko društvene snage prodrle u intimne sfere ličnog života; kako se konkretno oblikuju u zavisnosti od društvenih prilika njegova strahovanja, nade, želje, snovi; zašto i koje vrednosti prihvata ili odbacuje; kakve stavove zauzima o bitnim problemima društva i kako se oni menjaju u zavisnosti od društveno-istorijskih promena, itd.

U tom smislu Levental, u predgovoru »Slika čoveka u književnosti« (»Das Bild des Menschen in der Literatur«), kaže: »Tema ove knjige je

<sup>3)</sup> L. Löwenthal, n. d., str. 14.

<sup>4)</sup> Isto, str. 20.

promenljiva slika (das sich wandelnde Bild) čoveka u odnosu na društvo, kako se to prikazuje u nekim velikim delima književnosti zapadnog sveta od kraja XVI do početka XX veka.«<sup>5)</sup> Ova knjiga predstavlja pokušaj da se u kontekstu društveno-istorijskih promena, od propadanja feudalizma i jačanja apsolutizma, preko učvršćenja buržoaskog društva, pa sve do prvih znakova totalitarnih sistema (Levental) prikaže izvestan kontinuitet u odnosima pojedinca prema društvu i to preko analize nekih velikih književnih dela ovih epoha, dakle, da se u njima sagleda nešto što je dublje od estetskih i duhovnih stremljenja klasike, romantike ili racionalizma. Analiza počinje proučavanjem prvih pokušaja modernog individualizma i ide preko potpunog poverenja i sigurnosti u moć čoveka — pojedinca, a završava se sa njegovim propadanjem u društvu koje ga različitim oblicima ekonomske, društvene i političke prinude sve više potčinjava i ugrožava. U velikim književnim delima preovlađuju teme bola i straha. Pitanje koje postavljaju umetnici je: da li su bol i strah nužni elementi ljudske sudbine ili su posledice društvenih uslova.«<sup>6)</sup>

Ova dimenzija proučavanja je po Leventalu nedovoljno razvijena u sociologiji. Književno stvaralaštvo predstavlja bogat izvorni materijal za proučavanje mnogobrojnih posredovanja u odnosu društvo — pojedinac. Zadatak sociologa koji se bavi sociologijom književnosti je da znanja o karakterima i situacijama koje je stvorio umetnik snagom svoje stvaralačke mašte, a posredstvom umetničkih simbola, dovede u vezu sa društveno-istorijskom sredinom iz koje potiču. On treba privatnu jednačinu da prevedu u društvenu.<sup>7)</sup> Ovakva teorijska nastojanja zahtevaju istoričnost i celovitost pristupa, tj. da se svaki problem koji se proučava sagleda u njegovoj istorijskoj perspektivi, ali i sa stanovišta konkretno — istorijske celine društva. Ovim se Levental, s jedne strane, suprotstavlja tradicionalnoj sklonosti evropskih sociologa da posmatraju celokupnu istoriju kao stvarni predmet svoga proučavanja<sup>8)</sup>, a, s druge strane, parcijalnosti i fragmentarnosti savremenog, pre svega američkog, empirijskog tehnicizma. Od ovog opšteg metodološkog stava polazi Levental i u proučavanju masovne kulture, mada ga dalje specifičnije razvija zbog prirode samog predmeta proučavanja.

Levental, dalje, ističe neke metodološke probleme s kojima se mora suočiti sociolog koji se bavi

<sup>5)</sup> L. Löwenthal, *Das Bild des Menschen in der Literatur*, s. 15, Luhterhand Verlag, 1966.

<sup>6)</sup> Isto, str. 23.

<sup>7)</sup> Isto, str. 15.

<sup>8)</sup> L. Löwenthal, *Literatur und Gesellschaft*, str. 13, Luhterhand Verlag, 1964.

proučavanjem književnosti. Pre svega, sociologija književnosti je po prirodi svog predmeta proučavanja bitno istorijska a ne eksperimentalna nauka i kao takva pati od nedostatka poslednje izvesnosti, koja se u najboljem slučaju može samo povećavati razvijanjem adekvatnog metoda.<sup>9)</sup> U vezi prirode izvornih iskustvenih obaveštenja sadržanih u književnim delima, postavljaju se takođe različiti problemi. Jedan od njih je tumačenje izvornog smisla sadržaja književnih izvora, upravo zbog posrednosti odnosa prema stvarnosti. Levental navodi primer pojma prirode, koji je tokom vremena menjao značenje u zavisnosti od karaktera društva u kome je pisac živeo. Priroda je značila svet neuznemiravan od čoveka i u koji se on vraća da bi se opustio od ljudske vreve; zatim, priroda je bila ideal u Rusoovom smislu, polazna tačka društvenih utopija kao izraza protesta protiv neracionalnosti postojećeg društva; u književnosti iz perioda romantizma priroda je bila cilj bekstva od društva u kome je pojedinac bio ugrožen. Dalje, prava književnost nije pasivno opisivanje postojećeg, već strasno angažovanje za ili protiv, što opet ne znači da je pristrasnost umetničkog dela granica naučne upotrebljivosti svedočanstva sadržanog u njemu; naprotiv, ono je korisno kao izvor za proučavanje mnoštva različitih vidova konkretno-istorijskih ispoljavanja društvenih pojava. Za tumačenje smisla angažovanja jednog književnog dela nije dovoljno osloniti se samo na imanentnu analizu dela, jer se onda može i »pogrešno protumačiti.«<sup>10)</sup> Da bi se, smatra Levental, iz obilja materijala koji nam pružaju umetnička dela izdvojilo ono što je bitno i relevantno za adekvatnu sociološku interpretaciju, potrebno je povezivanje analize smislenih struktura imanentnih delu sa proučavanjem društveno-istorijskog konteksta u kome je delo nastalo. Međutim, sam pojam društveno-istorijskog konteksta je kod njega dosta neodređen, o čemu će kasnije biti više reči.

Već je rečeno da po Leventalovom mišljenju svako književno delo, bilo da je proizvod umetnički vredne književnosti ili masovne kulture, ima saznavnu, mada nejednaku, vrednost. Kulturna masovna proizvodnja, za razliku od umetničkog stvaralaštva ukazuje nam, pre svega, na socijalno-psihološku strukturu mase i kao takva pogodna je samo kao sredstvo dijagnoze aktuelnih društvenih prilika.<sup>11)</sup>

Međutim, ovaj epistemološki značaj nije jedini razlog zbog koga je Levental posvetio pažnju

<sup>9)</sup> Isto, str. 21.

<sup>10)</sup> A. Hauzer, *Filozofija povijesti umjetnosti*, str. 169, Matica hrvatska, 1963.

<sup>11)</sup> L. Löwenthal, *Literatur und Gesellschaft*, str. 12, Luhterhand Verlag, 1964.

proučavanju masovne kulture. U stvari, njegov interes za ovu društvenu pojavu proističe iz jedne šire filozofsko-naučne orijentacije u shvaćanju savremenih svetsko-istorijskih prilika — iz zabrinutosti za sve bespomoćni položaj čoveka-pojedinca u društvu. Protivrećnosti između pojedinca i društva uslovljene su i zloupotrebom ogromnih mogućnosti manipulacije pomoću proizvoda i sredstava masovnog simboličkog opštenja, koji prete da u korenu saseku ličnu, pre svega duhovnu, autonomiju i ljudsko dostojanstvo svakog pojedinca. Ovaj opšti teorijski stav se konkretno ispoljava u zahtevu za kritičkim, celovitim istorijskim, metodskim pristupom ovom problemu, s jedne strane, i kritici fragmentarno-parcijalnog pristupa empirizma, s druge strane. Sa ovog teorijsko-metodološkog stanovišta polazi Levental u svom pokušaju da odredi pojam i mesto masovne kulture u savremenom društvu. Pošto svako proučavanje ove pojave treba da se uključi u smislaonu celinu društveno korisne i teorijski plodne orijentacije<sup>15)</sup>, mora se ono povezati sa opštom intelektualnom diskusijom o modernoj masovnoj kulturi, s jedne strane, i njenim istorijskim prethodnicima, s druge. Na taj način izbegava se zapadanje u opisni empirizam, čija površnost i pragmatičnost samo otežavaju celovitije sagledavanje i razumevanje ove posebne pojave unutar društva.

Stoga Levental posvećuje naročitu pažnju istorijskoj dimenziji problema umetnost-masovna kultura, smatrajući da poznavanje nekih bitnih crta istorijske diskusije o ovom problemu daje širu osnovu za istraživanje savremenih sredstava masovnog opštenja, — jer su već u njoj postavljena neka bitna pitanja koja se u savremenom proučavanju ovog problema ne mogu zaobići. Tim pre što masovna kultura nije specifično moderna pojava: ona ima dugu istoriju i verovatno je toliko stara koliko i ljudska kultura. Ali, sve do novog doba ona nije predstavljala društveni problem, bar ne u vidu u kome se danas javlja. Tek u XVIII veku ona postaje predmet intelektualnih i moralnih rasprava. Proces koji je doveo do toga bio je povezan sa društveno-ekonomskim promenama, pre svega sa učvršćivanjem kapitalističkog načina proizvodnje. Umetnici su od tada sve više upućeni na zahteve sve šire publike. Tada počinje raspravljanje o problemu masovne kulture i tada se, po prvi put u istoriji, suprotstavljaju ozbiljne duhovne delatnosti i one koje služe za razonodu, i postavlja se dilema o društvenoj funkciji umetnosti: da li ona treba da služi duhovnom i moralnom usavršavanju čoveka ili da zadovoljava njegovu голу potrebu za zabavom. Tada se ovaj problem više posmatra sa njegove moralne strane, mada ne znači da ne počinje da se uviđa i

<sup>15)</sup> Isto, str. 21.

njegov širi društveni značaj. Već Montenj uvi-  
da da unutrašnja patnja, koja je povezana sa  
dubokom moralnom i intelektualnom nesigur-  
nošću čoveka u epohi dubokih promena vodi  
potrebi da se pobegne u svet rasonode. Stoga se  
on pita da li umetnost, posebno književnost,  
može da služi kao sredstvo ovog bekstva, odno-  
sno prilagođavanja sve većem društvenom pri-  
tisku. Njegov odgovor je potvrđan. Međutim, ja-  
vlja se, s druge strane, zabrinutost za duhovno  
i moralno stanje čoveka u društvu koje ga sve  
više ugrožava, a koju Paskal formuliše na sle-  
deći način: kako da čovek, s obzirom na isku-  
šenja kojima je izložen, izbavi svoju dušu?

Koliko Levental smatra da je važna ova dis-  
kusija pokazuje nam i to da je njoj, kako on sam  
kaže u uvodu<sup>13)</sup>, posvećen glavni deo knjige  
*Književnost i društvo*. U poglavlju pod naslo-  
vom »Diskusija o umetnosti i masovnoj kulturi«  
iznose se osnovne ideje o ovom problemu u  
njegovim opšteistorijskim i sistematskim crta-  
ma, i to najpre da bi se stvorila jedna šira  
osnova za istraživanje ove pojave, a zatim da  
bi se odredile tačke na kojima je problem poj-  
movno formulisan. Pri tome, u centru pažnje  
je problem književnosti kao umetnosti u suprot-  
nosti prema sredstvima masovnog opštenja, a  
ne istorijski pregled i analiza njihovih proizvo-  
da. Umetnost se suprotstavlja masovnoj kulturi  
kao oblik saznanja koji ima sopstvena izražaj-  
na sredstva prema goloj reprodukciji datih či-  
njenica koja još koristi tuđa izražajna sredstva,  
kao carstvo lepote i slobode prema oblasti ra-  
zonode koja oslobađa potrošača svake moralne  
ili estetske odgovornosti. Levental smatra da je  
upravo osnovna pretpostavka jedne sociološke  
teorije masovne kulture određivanje ovog odnosa  
između umetnosti i masovne kulture. U vezi  
s tim on postavlja nekoliko pitanja. Prvo, da li  
se ovde stvarno radi o različitim pojavama ili  
ne; da li je merilo jedne »umetničkim delom po-  
sredovana dubina saznanja«, a druge »vrste dej-  
stva«? Zatim, da li je nužan znak jednakosti  
između umetnosti — saznanje = elita, s jedne  
strane, i masovna kultura = zabava = masovna  
publika, s druge strane? Ovo vodi pitanju —  
da li i pod kojim uslovima umetnost može po-  
stati deo masovne kulture, i dalje, da li se pro-  
valija između umetnosti i masovne kulture pro-  
dubljuje u meri u kojoj se šire sredstva masov-  
nog opštenja unutar naše savremene kulture?  
Zatim, koliko ova sredstva utiču danas na umet-  
nike? Ko odlučuje o formi i sadržaju dela koja  
su namenjena masovnoj potrošnji i pod kojim  
uslovima se donose te odluke? Sa svim ovim  
pitanjima povezan je problem šta je u umetnosti  
i masovnoj kulturi »dobro« ili »loše«. Da li se

<sup>13)</sup> Isto, str. 22.



zaista tradicionalni kriteriji estetike mogu izjednačiti sa teorijom o dejstvu (kako se danas shvata kao »odgovor«)?

Kao što je već rečeno, mnoga od ovih pitanja postavljena su već u istorijskoj diskusiji o problemu odnosa umetnosti i masovne kulture, npr.: otkud potreba za rasonodom i opasnosti od nje, zatim, pitanje odnosa umetnika i njegove publike, o biću moderne publike, prirodi sredstava za masovno opštenje, umetničkim merilima, društvenoj ulozi estetskog saznanja, o problemu osrednje umetnosti, itd. U analizi ove istorijske rasprave on koristi uglavnom originalne izvore, i to one autore koji su dali značajne doprinose diskusiji o masovnoj kulturi, a »čija duhovna delatnost nije bila ograničena na jedno usko polje«. <sup>14)</sup>

Ovu diskusiju Levental je pokušao da konkretizuje na primeru analize jedne određene istorijske situacije. U poglavlju „Diskusija o umetnosti i masovnoj kulturi: engleski XVIII vek kao primer«, na jednom posebnom slučaju proučava proces kada su sredstva masovnog opštenja počela naglo da narastaju i kada su intelektualci postali svesni svih opasnosti koje sobom nosi proces cepanja književnosti na umetnost i zabavnu književnost. Međutim, pored onih koji su se pitali kakav uticaj ima rastuće tržište literarnih proizvoda na moralni, intelektualni i estetski razvoj pojedinca, kao i celog društva, javili su se i oni koji pažljivo očekuju dalji tok stvari, a u međuvremenu se mire sa postojećim.

Rasprava koja je započeta još pre dva veka traje i danas. Svaka strana ima svoje pobornike na svim duhovnim poljima. U društvenim naukama, na jednoj strani nalazi se analitičar-specijalista koji u svom opisnom proučavanju delovanja sredstava masovnog opštenja polazi od prihvatanja postojećeg stanja, smatrajući da, dođuše, još sve nije savršeno, ali će biti bolje. Na drugoj strani je kritičar društva koji interes čoveka za masovnu kulturu dovodi u vezu sa društvenom situacijom u kojoj se pojedinac nalazi. Da bi razvio i odbranio svoje kritičko stanovište, Levental se suprotstavlja ovoj prvoj orijentaciji koja ide u pravcu sve jednostranije, iako tehnički sve efikasnije, funkcionalne racionalnosti. On ističe da sociologiju, po ugledu na prirodne nauke, sve više zahvata tehnizacija, što samo pojačava rasprostranjenu sumnju da ona nije ništa drugo do instrument koji služi manipulaciji. Tehnicizam ograničava saznavne ciljeve u proučavanju društva na tehnički upotrebljivo znanje, čime se zanemaruje odnos između konkretno-istorijske društvene celine i njenih sve posebnijih

---

<sup>14)</sup> Isto, str. 54.

pojava i odnosa. Sve se više pojačava rascepkanost društvenih nauka i, po Leventalovim rečima, danas se »za naučnu sociologiju izdaje analiza egzaktno opisnih manje ili više veštački izolovanih isečaka iz društva«<sup>15</sup>. Stoga on kritikuje opisno empirijsko proučavanje sredstava masovnog opštenja koje se pretežno ograničava na ispitivanje subjektivnih stavova i efekata delovanja pomenutih sredstava, na probleme odnosa unutar pojedinih vrsta tih sredstava, na raščlanjavanje publike i sl., i koje pri tom sasvim »odbija da prodre u sferu smisla«, da se zapita o ljudskoj vrednosti proučavanih odnosa i pojava. Ovakvo konformističko prihvatanje postojeće društvene stvarnosti opravdava se idejom o vrednosnoj neutralnosti nauke, koju Levental odlučno odbacuje.

Sociologija se ne može ograničiti samo na opis, klasifikaciju i objašnjavanje pojedinih pojava i odnosa u postojećem društvu. Naučnici-specijalisti umišljaju sebi da horizontalni isečci društva čine njihovu istraživačku laboratoriju i pri tom zaboravljaju da su jedine stvarno moguće istraživačke laboratorije istorijske situacije.<sup>16</sup> Empirijskom proučavanju ove prirode Levental suprotstavlja društvenu kritiku masovne kulture. Međutim, on ne smatra da je dosadašnja društvena kritika bez nedostataka. Pre svega, po njegovom mišljenju njoj nedostaje teorijski sistem, odnosno određeni vrednosni kriteriji od kojih bi ona polazila. A ovakvo stanje kritike može se delimično objasniti time da nije shvaćena činjenica da su društveni okviri, unutar kojih se stvaraju i ocenjuju umetnička dela, potpuno promenjeni. Ipak, smatra Levental, postoji, bez obzira na to da li se radi o specijalnim ili čisto filozofskim ili sociološkim proučavanjima, izvesna saglasnost u kritici masovne kulture.<sup>17</sup>

Pre svega, masovna kultura se povezuje sa položajem čoveka-pojedinca u savremenoj civilizaciji. Međutim, mora se odmah reći da se samo konstatuje ova povezanost, ali ona se dublje ne objašnjava. Kao karakteristike masovne kulture navode se: standardizacija, stereotipnost, konzervativnost, karakter lažnosti i potrošačkog dobra kojim se može manipulirati. Ističe se da postoji uzajamni odnos između onoga što publika želi i onoga što vlastodršci nameću publici da bi se održali na vlasti, a poriče se, kao konzervativan, stav empiričara-specijalista da je reklama jedan od glavnih činilaca za nastajanje spremnosti prihvatanja masovne kulture. Isto se tako poriče i mišljenje da se može imati neograničeno poverenje u narodni instinkt za dobro ili loše. Dalje, masovna kultura u osnovi služi bekstvu od stvar-

<sup>15</sup>) Isto, str. 44.

<sup>16</sup>) Isto, str. 44.

<sup>17</sup>) Isto, str. 49.

nosti u prividno ostvareni svet snova. Ona nije samo uzor životnog stila masa, već i izraz njihovog stvarnog života. Kritikuju se naivni predlozi za poboljšanje postojećeg stanja ponudom vrednije robe, čime bi se navodno probudio interes za ono što je vredno u životu. Ovome se suprotstavlja stanovište da pri današnjoj raspodeli društvene moći nema nade za poboljšanje i da je, stoga, jedino bolje društvo pretpostavka za bolju masovnu kulturu.

To što Levental kritikuje savremena empirijska istraživanja u oblasti masovne kulture ne znači da ih on u principu i odbacuje. Naprotiv, on se zalaže za prevazilaženje jaza koji postoji između čisto empirijskih istraživanja i evropske tradicije duhovnih nauka u proučavanju književnosti. Tako npr., u težnji da razume određen sadržaj simboličkog masovnog opštenja kao simptom određenih tendencija koje su vladale u stremljenjima široke američke publike u prvim decenijama XX veka, on koristi kvantitativne postupke u analizi sadržaja pomoću kojih utvrđuje učestalost pojedinih elemenata sadržaja simboličkog opštenja. U tom smislu on je sproveo ispitivanja,<sup>18</sup> zasnovano na analizi sadržaja određene literarne vrste — biografije — koja je od početka XX veka preplavila američko tržište i postala redovni i sastavni deo mnogih popularnih časopisa. Dakle, Levental ne vidi problem u samim istraživačkim postupcima već u tome koliko su oni teorijski zasnovani, i stoga nastoji da odredi odnos između kritičke teorije društva i empirijskog istraživanja masovne kulture.<sup>19</sup> Teorijska polazna tačka za ispitivanje sredstava masovnog opštenja ne bi trebalo da bude tržište, već pitanje u čemu se sastoji društvena funkcija kulturnih medija unutar celovitog društvenog sistema. Isto tako, ne može se početi od »ukusa mase« kao osnovne kategorije, već od toga kako je potrošačima nametnut određen ukus, koji je i sam rezultat ekonomskih i političkih interesa vlasnika sredstava za proizvodnju i kako se tzv. ukus — pojam liberalizma — zamenjuje željom za novostima, za »informacijama«. Takođe bi trebalo preispitati prećutnu pretpostavku empirijskog istraživanja da se u pitanjima estetskog kvaliteta ne može odlučiti šta je istinski vredno, a šta ne. Ipak je moguća estetska kvalitativna analiza, jer umetnička dela imaju svoje imanentne zakone koji nam dozvoljavaju sudove o njihovoj vrednosti. Treba ispitati da li su estetski kvaliteti podložni promenama u uslovima masovne proizvodnje. Dalje, pretpostavke o pojmovima koji se koriste u istraživanjima, kao npr. standardiza-

<sup>18</sup>) L. Löwenthal, „Der Triumph der Massenidole“, u: *Literatur und Gesellschaft*, str. 196, Luchterhand Verlag, 1964.

<sup>19</sup>) L. Löwenthal, *Literatur und Gesellschaft*, str. 50, i dalje, Luchterhand Verlag, 1964.

cija, ne potpomažu uvid u masovnu kulturu ukoliko prethodno nisu jasno formulisani, jer u različitim kontekstima mogu različito da znače.

Levental ne samo da se kritički odnosi prema dosadašnjim rezultatima proučavanja masovne kulture, već pokušava da i sam odredi neke polazne tačke jedne sociološke teorije masovne kulture,<sup>20</sup> pri čemu je osnovna pretpostavka jedne ovakve teorije određivanje odnosa između prave umetnosti i masovne kulture, — o čemu je već bilo reči. Polazna tačka ovakve teorije trebalo bi da bude proučavanje uticaja date epohe na umetnost i masovnu kulturu. Tu se misli na uticaje koji proizlaze iz društveno-istorijskog konteksta, koji je opet nedovoljno određen, mada se u vezi s njim, više uzgred, pominje klasna podela društva. Ali se nastoji da se ovaj odnos specifikuje na drugi način. Ističe se problem međugeneracijskih uticaja. Na umetnika utiču njegovi prethodnici, ali i on utiče na svoje sledbenike. Isto tako, publika i umetnici jedne generacije vrše znatan uticaj na merila i očekivanja sledeće generacije, a isto važi i za različite posrednike između umetnika i publike (npr. izdavači, producenti, itd.). Mada se Levental zalaže za širi pristup, ovde polaznu tačku o društvenom uticaju uglavnom svodi na međugeneracijske uticaje. Sadržaj, jačina i pravac ovih uticaja menjaju se tokom vremena, u zavisnosti od društvenih promena. Odnos između umetnika i publike u XVI ili XVII uspostavljao se na drukčiji način nego danas, u uslovima razvijenog tržišta i razvijenih komunikativnih kanala. Sada počinju da se »proizvode« umetnička dela, jer je interes ovih »proizvođača« nužno upravljen na poštovanje »želja« publike. Postavlja se pitanje da li se danas mogu razvijati i neka druga merila umetničkog stvaralaštva osim potreba i želja publike i zašto se oni koji važe kao kritičari »visoke umetnosti« (filozofi, istoričari književnosti i umetnosti, kritičari) ne spuštaju na taj nivo da kritičkim očima posmatraju sredstva masovnog opštenja i druge proizvode moderne masovne kulture. Sledeća polazna tačka jednog teorijsko-hipotetičkog okvira za proučavanje masovne kulture odnosi se, više na sadržaj tih društvenih uticaja nego na način njihovog delovanja. Levental smatra da je moguće formulisati neke hipoteze o tome u kakvom odnosu stoje tendencije društvenog i političkog razvoja sa sadržajem i stilom visoke umetnosti i one koja je namenjena masi. Pri tome, isto tako, činjenicu da se kritički interes sve više pomerao sa etičkih kriterija na probleme društvenog determinizma, bekstva od stvarnosti, osrednjosti, konformizma, treba proučavati u svetlu promena društvene, političke i tehničke sredine. Dalje, trebalo bi proučavati razvoj posebnih kriterija vrednosti, takođe u svetlu društvenih promena. Tu

<sup>20</sup> Isto, str. 28, i dalje.

se treba koncentrisati na probleme odnosa između merila umetnika i kritičara i želja publike, zatim na to šta presudno utiče na taj odnos. Može se postaviti pitanje da li su merila umetnika i kritičara presudna ili su ona oduvek služila samo željama publike. Ovo Leventalovo izlaganje osnovnih crta od kojih bi trebalo da pođe sociološka teorija masovne kulture mora se shvatiti samo kao jedan pokušaj određivanja polaznih tačaka proučavanja — a ne kao zatvoren sistem stavova, pokušaj koji se kao takav, u stvari, samo uklapa u njegovu širu teorijsku orijentaciju na polju sociologije književnosti. U članku »Književost i društvo«<sup>21</sup> on programski iznosi glavne probleme kojima se bavio pri proučavanju duhovno-naučno orijentisane sociologije književnosti, kao grane sociologije kulture.<sup>22</sup> Pošto je, po njegovom mišljenju, sociološka interpretacija književnosti — kako visoke, tako i one namenjene masi, popularne — još nedovoljno razvijena kao posebna naučna disciplina, potrebno je programski odrediti krug problema koji čine predmet njenog proučavanja. Problemi koje Levental iznosi ne pretenduju na to da budu sistematski iscrpni, i samo su u opštim crtama određeni.

1. Prvi krug problema obuhvata odnos između književnosti i društvenog sistema, a u okviru ovoga javljaju se dva zadatka: da se književnost postavi na svoje mesto u »funktionalni poredak« unutar jednog društva i, ovde opet, unutar različitih slojeva ovog društva; sledeći zadatak se sastoji u istraživanju književnih oblika. Ovaj zadatak na prvi pogled može izgledati manje bitan, odnosno može izgledati da je proučavanje književnih oblika sa aspekta sociologije manje bogato sadržajem. Međutim, ono vodi do isto tako značajnog uvida u društvene odnose kao i prethodno naznačena istraživanja. Do koliko značajnih rezultata se ovim putem može doći vidi se npr. iz Lukačevih i Goldmanovih proučavanja odnosa između romaneskne forme i strukture društvene sredine u kojoj se ona razvila.

2. Sledeći problem kojim treba da se bavi sociologija književnosti jeste položaj književnika u društvu, kako on objektivno zavisi od društva i kako to subjektivno izgleda književniku. Ovde se mogu pomenuti neka pitanja, kao npr. društvena uloga umetnika kao nosioca samosvesti svoje epohe i da li je on to još uvek u uslovima savremenog društva (ne postaje li sve više nameštenik svog izdavača ili menadžera), pritisak institucionalizovanih organa društvene kontrole,

<sup>21</sup>) L. Löwenthal, *Literatur und Gesellschaft*, u: *Literatur und Gesellschaft*, Luhterhand Verlag, 1964.

<sup>22</sup>) L. Löwenthal, *Literatur und Gesellschaft*, str. 32. Luhterhand Verlag, 1964.

uticaj tržišta, tehničkih promena (npr. proučavanje sposobnosti čitanja prosečnog čoveka i na koji način se ona modifikuje njegovim saznanjima preko različitih oblika sredstava masovnog opštenja — radija, TV, filma, itd.).

3. Društvo i društveni problemi kao književni materijal su već tradicionalno oblast sociologije književnosti. Osnovna nastojanja tradicionalne sociologije književnosti u analizi i kritici književnih dela, pisca ili publike svode se na to da se utvrdi eventualna podudarnost sadržaja stvarnosti sa sadržajem književnih dela. Ovakva proučavanja mogu, doduše, da budu veoma korisna za sociologiju kada ona koristi književnost kao sekundarni izvorni materijal, čija je vrednost utoliko veća, ukoliko su oskudniji savremeni originalni izvori. Ali, Levental zamera ovakvoj tradicionalnoj ili »sadržinskoj« (Goldman) sociologiji književnosti da se zadovoljavala samo time da interpretira književni materijal, koji je već per definit i onem sociološki. U okviru ovoga on posebno ističe značaj hermeneutičkog pristupa. Zadatak sociologa književnosti sastoji se u tome da imaginarne umetničke tvorevine stavi u odnos sa specifičnom društvenom situacijom i na taj način da književnu hermeneutiku učini delom sociologije saznanja.<sup>23</sup> Ovim je istaknuta samo jedna strana hermeneutičkog pristupa — ispitivanje objektivno sadržanog smisla, tj. mesta nekog umetničkog sadržaja u širim društvenim i kulturnim strukturama, čime se zanemaruje subjektivni smisao koji je sadržan u individualnom umetničkom tumačenju stvarnosti. Kao primer ovakvog pristupa on navodi svoju analizu scene brodoloma iz Šekspirove drame *Eura*. Ovakvo proučavanje nam pomaže da razumemo sociološke implikacije drame, ali isto tako nosi u sebi opasnost da se Šekspiru pripiše svest o »sociološkom činjeničkom stanju« koju on u stvari nije posedovao.

4. U okviru problema o društvenim determinantama uspeha, Levental ističe sledeća pitanja: šta znamo o uticaju društvene situacije na odnos između pisca i čitaoca, o odnosu između »potrošnje« književnosti i drugih sredstava masovnog opštenja; šta znamo o različitim oblicima društvene kontrole (javne nagrade — npr. Nobelova nagrada, »manipulisana kontrola« — npr. reklama, zatim cenzura, pa neformalna kontrola — uticaj recenzija, itd.); koliko i kako utiču tehničke promene na uspeh pisca — npr. razvitak izdavačke delatnosti, i da li je ovaj tehnički razvitak izazvao promene u društvenom položaju umetnika; zatim, koliko i kako pojedine društvene situacije doprinose prihvatanju određenih umetničkih sadržaja.

<sup>23</sup>) Isto, str. 249.

Levental nastoji ne samo da odredi probleme teorijske analize, već i da pruži istraživački program za empirijska istraživanja. To nije iscrpan metodološki program, već opet samo neki predlozi o načinu na koji se mogu proučavati pojedini problemi. Kada se proučava popularna literatura mora se uzeti u obzir i sadržaj njenih tvorevina. Stoga se mora vršiti kvalitativna i kvantitativna analiza sadržaja i to uporedna, a morala bi da poče bar od ranog XIX veka. Po Leventalovom mišljenju do sada je bilo malo takvih istraživanja, mada ne nedostaju spekulativna razmišljanja o navodnom sadržaju tih dela. Dalje, mora se praviti razlika između očevidnog sadržaja književnog dela i njegovog implicitnog sadržaja. Levental smatra da je to zadatak za čije rešavanje još ne postoje adekvatni metodološki postupci. On predlaže neku vrstu misaonog eksperimenta: da bi se utvrdilo stanovište nekog pisca vredelo bi snagom sociološke mašte oživeti njega samog i osobine njegove uobrazilje, pa ih podvrgnuti psihološkim eksperimentima koji odgovaraju najnovijim rezultatima socijalne psihologije. To je jedan od načina da se izbegnu skupi istraživački postupci, kao npr. anketiranje i sl. Prilikom istraživanja društvenih sadržaja popularne književnosti bilo bi naučno plodonosno uporediti ove, sa sadržajima tradicionalne buržoaske književnosti. Ovakva uporedna istraživanja sadržaja mogla bi doprineti boljem razumevanju položaja čoveka u savremenom totalitarnom društvu. Uporednim istraživanjem sadržaja može se utvrditi kako određene društvene situacije utiču na sadržaj i oblik književnog dela. U tom smislu npr., mogla bi se postaviti hipoteza da je u periodu privredne stabilnosti preovladivao u književnosti *happy-end*, dok danas, naprotiv, vlada pseudo-tragičan izraz koji ostavlja nerešenim otvorene probleme.

Kako i sam kaže, Levental ne nudi nikakvu sveobuhvatnu formulu za proučavanje odnosa književnosti i društva, već pre svega nastoji da ocrta konture teorijske osnove za jedan širi pristup ovom problemu, pristup koji polazi od utvrđivanja istorijskog mesta i značaja književnosti u savremenom društvu. Kritikujući suženi pristup savremenog empirizma, konkretno pojavu masovne kulture, on nastoji ne samo da razume ovu pojavu već i da je objasni dovodeći je u vezu sa društveno-istorijskim kontekstom u kojem je nastala i koji pogoduje njenom širenju, istovremeno ukazujući na opasnosti koje ona sobom nosi. Međutim, kada govori o uticaju društvenih prilika, taj uticaj je ipak samo u najopštijim crtama nagovešten u obliku »nekih« društvenih, političkih i tehničkih promena, čime se na izvestan način gubi iz vida mnoštvo posredovanja a, s druge strane, ne ulaže se dovoljno napora da se taj društveni uticaj sagleda u sklopu

njegovih unutrašnjih društveno-ekonomskih i klasnih odnosa i protivrečnosti, što opet umanjuje mogućnost objašnjavanja. U ovom pogledu L. Goldman je otišao dalje svojim shvatanjem i primenom genetičko-strukturalističkog metoda u sociologiji književnosti, koji — kako sam Goldman kaže — ima bar dve prednosti: prva je u tome što ljudske činjenice shvatamo kao celinu, a druga, što sam taj metod podrazumeva razumevanje i objašnjavanje, jer osvetljavanje neke strukture sa određenim značenjem predstavlja proces razumevanja, dok njeno uklapanje u obuhvatnije intelektualne, društvene i ekonomske strukture predstavlja proces objašnjavanja. Mada Levental zastupa, i zalaže se za osnovne ideje ovakvog metodskog pristupa, on ih ne sprovodi dosledno. Njegova metodska shvatanja nisu dovoljno sistematski razvijena, tako da opšta metodološka načela nisu dovoljno konkretno razradom potrebnih posebnih istraživačkih pristupa i brojnih istraživačkih postupaka koji se u svakom pristupu javljaju i moraju uskladiti. Ovo se može delimično objasniti činjenicom da ni problemi sociologije književnosti, za kakvu se on zalaže, nisu dovoljno sistematizovani i obrazloženi. Može se još dodati da predmet sociologije književnosti, kako ga je on shvatio, ne obuhvata neke probleme koje sociološko proučavanje književnosti ne može zaobići, što se najlakše uočava ako se uporedi sa nekim drugim shvatanjima (npr. R. Eskarpi).

Međutim, njegova teorijska nastojanja i ne idu toliko u pravcu iscrpnog određivanja predmeta sociologije književnosti, koliko u pravcu određivanja što adekvatnijeg pristupa njenim problemima, a koji proizlazi iz jedne šire praktično-teorijske zamisli. On ne polazi od shvatanja teorije samo kao sistema instrumentalno-tehničkog znanja u koji ne može da uđe »faktor koji nije empirijskoj nauci ni nužan ni koristan: zahtev za 'treba' onih koji kritikuju, koji nema ničeg zajedničkog niti sa vrednosnim utemeljenjem nauke niti sa izborom predmeta po značajnosti i s tim u vezi sa vrednosnim stanovištima...« (Fügen).<sup>24)</sup> Levental odbacuje ovakvo shvatanje teorijskog znanja, jer se na osnovu njega ne može zaključiti šta treba činiti, a ovo osnovno praktično stanovište odlučujuće usmerava teorijsku delatnost i pristup savremenim društvenim prilikama.

<sup>24)</sup> Norbert Fügen, *Wege der Literatursoziologie*, str. 29, Lutterhand Verlag, 1968.





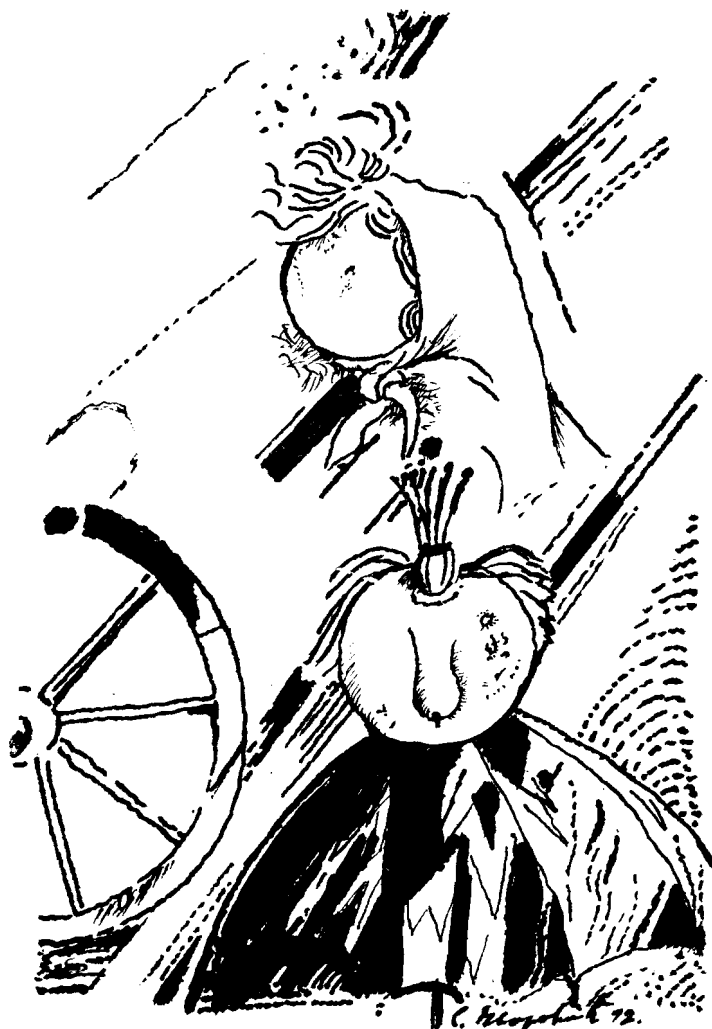
---

V DEO

---

# ZBIVANJA

---



# PULA 72.

---

## FILM KOJI JE IZGUBIO VEZU SA ŽIVOTOM

Od ovogodišnje Pule prošlo je više od dva meseca. To je prilično dug vremenski period i od mnogih strasti koje su se onda razbuktale, ostalo je vrlo malo, možemo čak reći da je ova Pula već pomalo pala u zaborav. Posle ovogodišnjeg festivala pisano je i govoreno više nego i o jednom prethodnom. Teško je naći aspekt sa kojeg ovogodišnja Pula nije sagledana (sociološki, društveni, politički, ekonomski, moralni). Svi mogući zvani i nezvani trudili su se da dosegnu samu suštinu, da nam objasne šta se to u našem filmu događa. Bilo je, po starom dobrom običaju, dosta napadanja, optuživanja, prebacivanja, pa čak i vređanja. Mnogo se govorilo o večno aktuelnoj temi, koja se, čini se, rodila zajedno sa našim filmom — krizi domaćeg filma. Po nekima je, dakle, taj naš film odmah nakon svog nastanka zapao u krizu koja evo i do danas traje. Ako je to stvarno tako onda tom istom filmu treba odati duboko poštovanje što i pored toga još uvek postoji.

Druga, isto tako uvek prisutna tema bio je žiri, mada moramo priznati ove godine on je to i zaslužio — na žalost, u negativnom smislu. Međutim, čini se, da je nedovoljno govoreno o suštini koja festival čini — filmu i njegovim umetničkim kvalitetima.

Kada na kraju sagledamo sve do sada rečeno o ovogodišnjoj Puli, možemo slobodno reći da je došlo do jasnog razdvajanja i sukoba gledišta pri vrednovanju pojedinih filmova. Ako bi malo kompleksnije sagledali ovu pojavu primetili bismo da se radi o dva potpuno različita senzibiliteta i shvatanja filma, koja su, čini se, na žalost proizišla iz generacijskog sukoba. Danas se ovaj pojam već banalizovao, jer se mnoge pojave i sukobi koji nemaju mnogo veze sa njim najčešće tako objašnjavaju, i utoliko smo bili obazriviji u njegovom korišćenju. Međutim, ako se neki filmovi nazivaju: amaterski, diletantski, egzibicionistički, kino-klubaški, a njihovi autori samozvani »avangardisti«, i ako se zna da se to odnosi, gotovo isključivo, na mlade autore, a da su im ove »komplimente« uputili uglavnom stvaraoči sta-

---

rije generacije, onda, ma koliko nam pojam *sukob generacija* bio mrzak, moramo da ga upotrebimo.

Ovaj sukob, naravno, nije samo uslovljen godištem autora, već i načinom na koji se filmu prilazi. Postoji jedan, na žalost mali broj autora koji film shvata isključivo kao umetničko delo. Ti autori filmom izražavaju svoju uznemirenost i uznemirenost sveta oko sebe. Oni se strasno njime bave pokušavajući da deo svojih zapažanja i nemira prenesu na gledaoce.

Većina ostalih autora prilazi filmu uglavnom kao biznisu računajući na dobit i uspeh kod najšire publike. Oni su u zabludi da imaju siguran recept za ovakav film: malo akcije, malo nasilja, malo ljubavne drame, seksa i, stvar je gotova. Na taj način, oni umesto da razvijaju, još više srozavaju ukus publike. Sva sreća što je publika u Areni ove godine imala dosta dobar kriterijum, tako da su ovi filmovi, koji su, bar se tako mislilo, pravljeni po ukusu publike, kod nje loše prošli. Možemo slobodno reći da je ove godine tzv. komercijalni i konfekcijski film preplavio Pulu. Mnogi autori su u temama iz NOB-a pronašli pogodno tle za njegovo širenje. Tako se stvorio jedan novi vid filma u kome NOR služi samo kao zanimljiv milje, u kome se odigravaju raznovrsne »uzbudljive« akcione drame pune nasilja i brutalnosti koji postaju sami sebi cilj. Takvi filmovi imaju malo veze sa NOB-om, iako njihovi autori uvek insistiraju na tome da je film pravljen na osnovu istinitog događaja, misleći da je to dovoljno opravdanje za snimanje takvih filmova. Na žalost, dalek je put od istinitog događaja do istinitog filma. Izgleda da je naš partizan na dobrom putu da se komercijalizuje i postane momak koji baš nema mnogo u glavi, ali je zato brz na puški i mitraljezu. On će uskoro postati sličan svom kolegi — italijanskom kauboju. Nismo baš sigurni da nam treba ovakav junak i ovakav film.

Zabrinjavajuće je što i neki naši eminentni filmski stvaraoci plediraju za taj tzv. komercijalni film. Njima se čak čini da se oni kod nas ne prave dovoljno i da ne mogu da se prave. Evo šta o tome kaže Fadil Hadžić: »...Kod nas se autori više ne usude snimiti profesionalnu kriminalističku ili ljubavnu priču, kakvih Francuzi snime tridesetak godišnje, jer znaju da će istog časa biti označeni kao proizvođači »novinske reportaže«, »feljtona« ili »akcioni strip-režiseri«. Bilo bi divno da su naši autori tako plašljivi i stidljivi, kako Hadžić kaže, jer bi onda bili pošteđeni čak od 80% nepotrebnih i bezvrednih filmova godišnje.

Drugo je pitanje koliko nam je takav film potreban, koliko je on stvarno komercijalan, a naročito koliko je to naš film.

Zašto praviti nešto što drugi prave već pola veka, razumljivo sa mnogo više rutine i umešnosti. Ovakav naš film u jakoj međunarodnoj konkurenciji sigurno se neće dobro prodati, a pitanje je da li će on moći da izdrži konkurenciju mnogo boljih stranih filmova i na domaćem tržištu. Međutim, najbitnija činjenica je da taj film, makar i vrlo dobro napravljen, ostaje tuđi surogat koji sa nama, a samim tim i našim filmom nema nikakve veze. Da su Česi, a sada Mađari pravili naučno-fantastične i vestern filmove sigurno je da se nikad ne bi rodio češki i mađarski film. On je ovim kinematografijama doneo ne samo velika međunarodna priznanja na umetničkom planu, već se pokazao vrlo komercijalan i unosan. Ne treba biti mnogo pronicljiv i videti u čemu leži uspeh ovih kinematografija. To su filmovi u kojima se jasno oseća mentalitet i duh nacije u kojoj su stvoreni, što ovim filmovima obezbeđuje izuzetnu specifičnost i zanimljivost koja je doprinela njihovoj popularnosti u svetu. Sigurno je da danas sve značajnije kinematografije imaju tu osobenost. Ova očigledna činjenica izgleda da još nije jasna našim autorima.

Treba se truditi da što više budemo svoji. Tema i inspiracija u našem svakidašnjem životu ima bezbroj. Mi važno za dosta zanimljiv i vispren narod, na žalost po našim filmovima ispadamo dosta bezlična i jadna masa.

Postojala je na festivalu i malobrojna grupa autora (Babić, Čengić, Radić, Karanović, Radivojević) koja je na putu da stvori i afirmiše taj novi, pravi jugoslovenski film. Ali upravo oni i njihovi filmovi proglašeni su od jednog broja autora za lažno-avangardne i amaterske. Ako bi se još za Radivojevićev film moglo reći da je avangardan, naravno nikako lažno, jer on sa velikim žarom i strašću pokušava da stvori jedan nov filmski prostor i vreme, filmovi ostalih autora teško bi mogli da se uvrste u ovu grupu. Uopšte, pojam avangardan mnogima još nije potpuno jasan, ali ovo nije ni mesto, ni vreme da se o tome polemise. Ostaje činjenica da kod nas avangardan sve više znači loš, nepotreban, ekscentričan — što je zabrinjavajuće.

Druga primedba upućena ovim filmovima bila je da su amaterski. Od pomenutih pet autora jedino je Čengić imao relativno normalne uslove za rad. Ostali autori radili su svoje filmove pod krajnje nepovoljnim okolnostima. Radivojević počinje da snima film sa nekoliko

miliona gotovog novca i završava ga za manje od deset dana. Radićev kompletan film ne košta više od deset miliona. Karanović, Babić i Radić zbog nedovoljnih sredstava snimaju svoje filmove na 16 mm a kasnije ih prebacuju na 35 mm-sku traku. Sigurni smo da ni jedan od autora koji ih napadaju ne bi snimali film pod ovakvim okolnostima. Međutim kad je film jednom gotov nikog više ne interesuje pod kakvim uslovima je on pravljen i koliko su ustupaka autori morali da prave da bi film uopšte bio snimljen. I pored toga, ovi autori nemaju razloga da crvene, njihovi filmovi spadaju u ono najbolje što smo ove godine videli u Puli. Ako u tim filmovima i ima nečeg amaterskog, to se može odnositi samo na čisto tehničku stranu filma što je opet proizišlo iz pomanjkanja materijalnih sredstava (prebacivanje slike sa 16 na 35 mm gde se gubi na kvalitetu, nedovoljna rasveta itd.).

Ne možemo a da se i ovom prilikom ne setimo naših grandomanskih projekata (Neretva, Sutjeska), gde su utrošena tolika sredstva da bi od njih moglo da se snimi sigurno stotinak skromnijih filmova. Za ovako skupe projekte sredstva više nemaju ni Amerikanci, naravno mi imamo.

U ovogodišnjoj razjedinjenoj Puli ipak su se u jednom svi složili — bilo je to pitanje žirija. Od kako žiri postoji uvek je bilo nezadovoljnih i onih koji su ga napadali. Ipak, ovako jednoglasno optuživanje žirija odavno kod nas nije zabeleženo.

Ovom opštem napadu moraćemo i mi da se pridružimo jer su stvarno neuhvatljivi i ne-shvatljivi putevi kojim je ovogodišnji žiri dolazio do svojih odluka. Mi donekle shvatamo da jedan žiri koji je pretežno sastavljen od nefilmskih ljudi može da ostane slep za neke umetničke kvalitete filmova „Breme”, „Slike iz života udarnika”, „Živa istina”. Međutim, nemoguće je shvatiti da žiri čiji predsednik kaže: „U celokupnoj ovogodišnjoj produkciji viđenoj u Puli nije dodirnuta nijedna važnija odrednica našeg života danas”, ova tri filma ne uvrsti u glavni program. Ne treba biti ni filmski čovek, ni naročito pronicljiv pa odmah videti da su jedina tri filma koja se istinski i sa žarom bave konkretnim današnjim životom i njegovim problemima upravo filmovi ove trojice autora.

Babićev film BREME govori o danas akutnom problemu napuštanja sela i njegovom laganom odumiranju. Međutim, on govori i mnogo više od toga — on pokušava da dokuči i otkri-

je psihologiju ljudi koji žive u velikim nizijama (severna Vojvodina). Ljudi koji tu ogromnu ravnicu što pritiska kao breme, uvek i svuda nose u sebi, koji iz nje ne mogu da pobegnu. To je film izuzetne atmosfere, istančane psihologije sa nekoliko maestralnih scena (scena sa starcem i bičem, mladićem koji vozi motor po ravnici, mladićem i devojkom u njevoj kući). Kad se glavni junak, koji živi u gradu ali je još uvek čvrsto vezan za ravnicu i selo, koji hoće da ode u Nemačku ali ne može da se odlepi od te ogromne ravnice, na kraju filma ubija — žiriju to smeta. „Kraj je upropašćen raspletom”, kaže dr Šuvar. Koliko ova primedba nije na mestu, još jasnije je ako se zna da je u ovom delu naše zemlje broj samoubistava vrlo veliki, čime se film između ostalog i bavi.

Film ŽIVA ISTINA Tomislava Radića je u stvari film o životu jedne tridesetogodišnje glumice koja se trudi da obezbedi svoju egzistenciju i pronade mesto u društvu. Radić je pokušao da fiksira nekoliko trenutaka u životu te žene u kojima će se ona kao lik potpuno eksponirati. To je vrlo težak put do filma koji je dao izuzetno istinito i snažno umetničko delo. Tome je mnogo pomogla i Božidarka Frajt koja je ostvarila jednu od najznačajnijih ženskih uloga u našoj kinematografiji. Žiriju je ovaj film bio demodiran, nije pružio ništa novo u filmskom izrazu. Naravno svi oni partizanski filmovi viđeni u zvaničnoj Puli bili su zato revolucionarno novi u tom istom izrazu.

Film Bate Čengića SLIKE IZ ŽIVOTA UDARNIKA govori o životu ljudi koji su nekad u nešto bezuveretno verovali. Koji su toj svojoj veri i ljubavi sve žrtvovali. U znak priznanja društvo ih je proglašavalo za udarnike i postajali su simboli zemlje koja se razvijala. Danas ti ljudi vegetiraju u našem društvu, izgubljeni i zaboravljeni, neuspevši da se prilagode novom vremenu u kome se sistem vrednosti i vrednovanja izmenio. Za žiri je ovaj duboko human i poetičan film koji govori o dečijoj iskrenosti i naivnosti ljudi koji su u nešto bezrezervno verovali, „Idejno negativan film”!?

Ovakav stav žirija donekle objašnjavaju reči predsednika tog skupa dr Šuvara kojima je svaki komentar suvišan: „Osobeno ću dati prednost i slabijem partizanskom filmu, pred filmom koji je tobože avangardan, a nudi prozirne mistifikacije suvremenih tema”. Žiri se svojski držao ovog stava, tako da je zvanična Pula postala stecište loših, ispraznih, neinventivnih, naivnih, a što je najgore — dosadnih

filmova. Tako se moglo desiti da neko ko je gledao filmove samo u Areni, stekne vrlo loš utisak o našoj i tako ne bog zna kako dobroj ovogodišnjoj filmskoj produkciji.

Naravno bilo je tu nekoliko boljih filmova koji su se izgubili u moru loših. Evo te kratke liste.

Počnimo od ovogodišnjeg pobjednika Petrovićevog filma MAESTRO I MARGARITA. To je verovatno najkompletnije delo na ovogodišnjoj Puli. Sve je tu uglavnom na svom mestu, ali je to film koji nas ostavlja hladnim i koji se brzo zaboravlja. Bulgakovljevi roman koji je pun fantastike, fikcije, prepun metafora i simbola Petrović je stišao i da tako kažemo, spustio na zemlju. Zato je film ostao na polovini između fantastike i realnosti. To ovom delu upravo smeta da postane značajno umetničko ostvarenje i zato se o nekoj njegovoj izrazitoj superiornosti u ovogodišnjoj Puli ne može govoriti. VUK SAMOTNJAK Obrada Glušćevića ostaje sigurno najlepší i najčistiji film ovogodišnje produkcije. Film o ljubavi između dečaka i psa, čija je zanatska i tehnička strana dovedena do artizma, delovao je kao divno osveženje u ovogodišnjoj tmurnoj i dosadnoj Puli. To je sigurno jedan od najboljih filmova pravljen o deci — ali ne samo i za decu, u našoj kinematografiji a on će naći svoje mesto i u svetskoj produkciji.

Film KAKO UMRETI Miomira Stamenkovića, prvenac producenta „Kosovo film“, imponuje svojom profesionalnošću, dobrom glumom (Faruh Begoli, Abdurahman Shala), odličnom kamerom (Ljube Petkovski), prirodnošću-osećanjem za meru. Film je jedino na nekim mestima opterećen preteranom literarnošću.

Ovoj listi boljih sigurno pripada i, u našoj kritici dosta napadani i optuživani, film TRAGOV I CRNE DEVOJKE Zdravka Randića. Oni koji su ovom filmu prebacivali preteranu surovost i morbidnost zaboravili su da u filmu ima mnogo više humanog i toplo ljudskog. Ako bi se izbacila sekvenca sa Batom Živojinovićem, koja je možda malo prejaka i koja ovom filmu i smeta, bio bi to vrlo dobar film izuzetne autentičnosti i dobre glume.

Ovde spadaju i već spomenuti filmovi Miše Radivojevića BEZ i Srđana Karanovića DRUŠTVENA IGRA koji su i ako u zvaničnoj konkurenciji prikazani, da tako kažemo, nezvanično u sali. Ovim mladim autorima upravo se to i zamera, što nisu filmove prikazali velikom pulskom auditorijumu, već su kako neki kažu „pravili privatne projekcije za svo-



je prijatelje i kritičare". Autori ovih filmova plašili su se da ih publika u Areni neće potpuno shvatiti i dobro primiti, međutim, trebalo je hrabro izići pred gledaoce pa makar filmovi bili i izviždani. Filmski ljudi su ti koji treba da razviju i unaprede ukus i filmsku kulturu naše publike, koja još uvek nije na zadovoljavajućem nivou. Oni to naravno nikad neće uspeti ako dobra i značajna dela koja se bore za razvijanje i pronalaženje novog filmskog izraza, skrivaju od publike.

Recimo na kraju da je jugoslovenski film potpuno izgubio vezu sa našim savremenim životom. On je postao sve drugo samo ne naš film. Tu leži osnovni uzrok neuspeha ovog filma a ne kako neki misle u pomanjkanju materijalnih sredstava. Čak bi se reklo da smo mi izuzetno bogata kinematografija kad imamo para za tako loše filmove. Para ima dovoljno ali one nisu dobro raspoređene i nisu date pravim ljudima.

Na jednoj strani autori se muče i snimaju dobre filmove i za 10 miliona, a na drugoj strani se bacaju ogromna sredstva na projekte za koje se unapred zna da su loši.

Setimo se i toga, da svake godine iz naših akademija izlazi desetak školovanih filmskih režisera i da sredstva koja zajednica daje za školovanje jednog studenta ubedljivo prelaze sve izdatke potrebne za školovanje studenata na drugim visokim školama. Znači zajednica troši ogromna sredstva za njihovo školovanje, a društvo im, kad završe akademiju, više ne pruža šansu da se dokažu.

Ovogodišnja Pula je pokazala da su našem posustalom filmu neophodni novi mladi ljudi koji će konačno stvoriti taj novi jugoslovenski film. Mi takve ljude imamo, treba im samo pružiti šansu, jer kinematografija koju sada imamo nikom nije potrebna i nikom ne služi na čast.

---

VI DEO

---

# PRIKAZI

---



---

STANOJE IVANOVIĆ

---

# MIŠLJENJE IZMEĐU KRITIKE I OTPORA\*

---

Retke su rasprave o sociologiji saznanja koje doprinose zasnivanju ove discipline ili koje osvetljavaju njena osnovna područja. One se vežu za pojedine autore (Manhajm, Mills, Markuze) i inspirativni značaj njihove misli, ali se sve češće javljaju celovitiji teorijski rezultati koji nastaju kao plod kritičkog pristupa teoriji društva. Knjiga čiji je cilj da iznese ideje za »sociologiju ideja«, razmatra osnovna pitanja koja stoje između pozitivne nauke i društva u kome ona nastaje, sa jedne strane, i revolucionarnih promena i kritičke nauke, sa druge, nastojeći da utvrdi sve veze između organizacije društva i organizacije ideja, i njihov teorijski i praktični značaj.

Zasnivanje sociologije ideja, po autoru knjige *Otpori kritičkom mišljenju*, polazi od potrebe da se svaki sistem ideja posmatra kao relativno zatvorena celina, sa svojim pretpostavkama, logikom, normama, kriterijumom istine i načinom razumevanja, da se jedan sistem ne može vrednovati merilima drugog, da se naučni razum shvata kao jedan oblik razuma pod koji se ne mogu podvesti sva iskustva, i da treba praviti razliku između naučne i socijalnopsihološke istine. »Analiza ideja ne treba da se ograniči na ispitivanje njihova porekla, sadržaja, forme, strukture, funkcija, razvitka, mogućnosti i granica unutar određenih idejnih sistema. Analiza ideja mora da izađe izvan idejnog okvira i da se bavi raznovrsnim odnosima između društvenih okvira i ideja.« — (str. 9 i 10). Suštinu ideja lakše je razumeti kada se ima u vidu društveni okvir u kome one nastaju i egzistiraju, kada se sama interpretacija ideja poveže sa društvenim uslovima i strukturom njihovih sazajnih i socijalnopsiholoških funkcija.

Sfera ideja ima relativnu autonomiju u odnosu na društvenu sredinu, bez obzira na složenost veza sa njom. Od vrste ovih veza zavisi i ka-

---

\*) Đuro Sušnjić: *Otpori kritičkom mišljenju*; „Vuk Karadžić“, Beograd, 1971.

akter promena ideja, koji se utvrđuje promenom sadržaja, forme i unutrašnje strukture. Svakako da je najznačajnija uzročna i funkcionalna povezanost ideja i društvenih uslova, ali se ne mogu zanemariti strukturalne i teleološke veze koje doprinose otkrivanju strukture vanidejnih činilaca u ispitivanju ideja. »Sociologija ideja nije samo teorija o socijalnom poreklu ideja, već i metoda istraživanja ideja kao funkcija društvenih struktura. Sociologija ideja nastoji da promene u idejnim, ideološkim i vrednosnim sistemima (simboličkim sistemima) objasni vanidejnim uticajima.« — (str. 15).

Zbog izvesne samostalnosti ideja dolazi do njihovog različitog formiranja i razvitka, do nejednakog značaja koji imaju za društvene grupe i do drugačijeg uticaja društvenih uslova na njihovu selekciju. »Zadatak sociologije ideja sastoji se u tome da istraži poreklo, strukturu, funkcije itd. ideja u vezi sa položajem, strukturom i funkcijama društvenih grupa koje te ideje aktivno stvaraju ili ih već gotove prihvataju i slede.« — (str. 18). U ovaj zadatak ubraja se i potreba da sociologija ideja »pokaže koje su to društvenoistorijske situacije pogodne za istinsko stvaralaštvo, a koje, opet, otežavaju ili sprečavaju kreativni duh« — (str. 19). Društvena uslovljenost ideja ogleda se u strukturi veza sa elementima društvenoekonomske osnove i njom se čak može objasniti nastanak, širenje i procvat pojedinih ideja.

Za razumevanje ideja, pored njihovih veza sa društvenim uslovima, značajan je karakter međusobne povezanosti samih ideja, a to znači da pored socijalnog determinizma postoji i logički determinizam, koji utiče na promene u sistemu ideja nezavisno od društvenih promena. Teorijsko situiranje ideja povezano je sa utvrđivanjem njihovih funkcija, a one mogu biti manifestne i latentne. Ove druge sadrže iznenađujuće posledice i razna socijalnopsihološka značenja ideja, koja analiza treba da otkrije. Moć ideja meri se teorijskom plodnošću i socijalnopsihološkim posledicama, jer ona doprinosi saznavanju i preobražavanju stvarnosti.

Sve ove socijalne dimenzije ideja proučava sociologija saznanja; ona pokazuje »vezu naših sadržaja svesti sa tipovima socijalnih situacija u kojima su ti sadržaji nastali ili odabrani« — (str. 27). Međutim, ona ima izvesna ograničenja, i to otežava utvrđivanje socijalnog porekla ideja. Uslovi u kojima se život univerzalizuje umanjuju socijalne specifičnosti i time slabe perspektivu sociologije saznanja. Naglašavanje istorijskog relativizma u tumačenju društvenih promena zanemaruje vrednovanje ideja sa sta-

novišta prevazilaženja istorijske uslovljenosti. Sa druge strane, ona ispušta iz vida vandruštvene uticaje ideja na njihov imanentni razvitak, isključuje brojne činioce u objašnjavanju strukture ideja (kao što su prirodni, ekološki, demografski i sl.), i zanemaruje ulogu individualnih faktora.

Iako globalno određuje prostor na kome sociologija ideja, odnosno sociologija saznanja — (ova distinkcija nije samo terminološke prirode), razvija svoj *raison d'être*, autor nedovoljno raspravlja o svim relevantnim specifičnostima u njemu. Pojam »sistem ideja«, sa sociološkog stajališta, sadrži u sebi više različitih značenja koja se malo razgraničavaju, međuzavisnost ideja i društvene organizacije ne svodi se samo na osnovne korelativne odnose, a ne navode se osnovna obeležja sistema organizacije društva i organizacije ideja u njihovoj istorijskoj i strukturnoj dimenziji. Odnosi između društvene osnovne i idejne superstrukture nisu nepromenljivi i nemaju uvek iste posledice, a još manje su podjednako izvor strukturnih promena. To je značajno naročito zbog opasnosti od relativiziranja determinističkih veza i zbog adekvatnog učešća nauke u »reorganizaciji sveta činjenica.« Organizacija i sadržaji društvene svesti i složenost njihovih veza sa društvenom osnovom, u teorijskoj eksplicaciji ne mogu se zadovoljiti opštim inventarom. Pogotovu se teško mogu prihvatiti paušalni zaključci, kao što je onaj da univerzalizacija društva slabi perspektivu sociologije saznanja, jer se mogu naći razlozi i za suprotno, pošto se priznaje da sa razvitkom društva raste povratni uticaj simboličke strukture na društvene uslove.

Društvene okolnosti ne samo da utiču na idejnu nadgradnju već su od posebnog značaja za organizaciju nauke i za naučno stvaralaštvo. Društveni sistem može povoljno ili nepovoljno da utiče na slobodu misli i kritike, i na način bolje izmene društva, koji je ujedno kriterijum naučnog mišljenja. Zahvaljujući svojim obeležjima kao što su univerzalizam, racionalnost kao vrednost, objektivna naučna kriterijum i autoritet istine, nauka se obraća celom društvu, a ne nekom njegovom delu. Poverenje u nauku dolazi otuda što ona prevazilazi parcijalne vrednosne sisteme.

»Moralne vrednosti koje opredeljuju ponašanje naučnika jesu: nezavisnost u mišljenju, respekt prema činjenicama i logici zaključivanja, skromnost, sloboda i tolerancija u međusobnim kontaktima, samopoštovanje i integritet ličnosti kao posledica naučnog poštenja, samodisciplina, metodička sumnja, poverenje prema rezultatima na-

učnika iz drugih oblasti, spremnost da se prizna i da se ispravi pogreška u radu itd.« — (str. 44). Međutim, uprkos javnosti naučnog rada, internacionalizaciji naučnih normi, naučnog javnog mnjenja, pa i ovih vrednosti, nauka može da dođe pod uticaj vannaučnih kriterija (religijska dogma, ekonomska korist, potrošački interes), a onda je njen uticaj nepouzdan.

Polazeći od toga da je kognitivna struktura ljudskog mišljenja određena strukturom i organizacijom društva (Dirkem), sociologija nauke usmerava svoj interes na vannaučne elemente i društvene uticaje, na međusobne odnose društva i nauke. »Ona raspravlja pitanja o odnosu nauke prema strukturi društva, organizaciji, ekonomskim, pravnim, političkim, ideološkim, religijskim itd. institucijama.« — (str. 49). Pristupi istraživanju nauke su različiti: nauka se proučava kao institucija, kao komunikacioni sistem i kao učesnik u donošenju značajnih odluka, ili se naučnici posmatraju kao članovi društvenih grupa, kao kreativni pojedinci, kao članovi profesije i sl. Mera u kojoj naučnici mogu otvoreno da slede svoje interese je kriterijum otvorenosti nekog društva.

»Otpori kritičkom (naučnom) mišljenju javljaju se i onda kada a) naučne istine ugrožavaju interese pojedinih grupa, b) kad je naučni skepticizam usmeren prema osnovnim vrednostima drugih institucija, c) kada ekspanzija nekih drugih autoriteta ne trpi nikakvu drugu kritiku, d) kad antiintelektualizam cveta.« — (str. 45; Merton). Tada se umesto naučnih nameću vannaučna merila.

Ideja o otporima kritičkom mišljenju zaslužuje veću pažnju nego što to ekspliciraju u knjizi navedeni elementi. Sistematizacija negativnih odnosa između kritičke svesti i drugih delova društva, odnosa koji za posledicu imaju gušenje kritičnosti, ne obuhvata samo njihove neposredne i aktualne oblike. Izvori otpora mogu biti unutar samih ideja (konfliktna uloga ideja), u pojedinim sferama društvene strukture (sa promenama u istorijskoj ravni), a mogu se odvijati u stihijnom i organizovanom vidu. Teorijski nije primarno ukazati na fenomenologiju svih otpora, ali je neophodno izneti vrste i osnovne specifičnosti otpora, napraviti tipologiju uzroka po širini, trajnosti i posledičnom dejstvu, izneti suštinu otpora, njihova manifestna i latentna značenja, i ukazati na posledice otpora ne samo u globalnom društvu već i u pojedinim delovima društva, u sferi društvene svesti i u njihovim međusobnim odnosima, sa stanovišta kritičkog menjanja društva.

Positivna i kritička nauka, ističe autor, razlikuju se u pristupu društvenim pojavama. Zbog svog metodičkog skepticizma, kritička nauka je stalna pretnja institucionalnoj stabilnosti društva. Ona se suprotstavlja njihovim institucionalizovanim vrednostima i ideološkom karakteru institucionalnih pogleda. Zbog kriterijuma istine nauka »dolazi u psihološki sukob sa drugim stavovima prema kojima su te činjenice bile kristalizovane i ritualizovane pomoću drugih institucija« — (str. 71). Društvene ustanove su u službi *status quo-a*, one su nepovoljne za uzmah kreativnosti i zato je neophodna analiza suštine ovih institucija, naročito u odnosu na stvaralaštvo. U novim situacijama kreativnost se javlja kao »jedini zdrav otpor tiraniji formule, usvojenog i okamenjenog načina mišljenja i ponašanja« — (str. 75).

Novatorstvo, ukoliko se podudara sa nekom krikom ima više šansi da bude prihvaćeno, jer, »sa gledišta naučnog i kulturnog stvaralaštva, trenuci krize su povoljni za prihvatanje novih naučnih i kulturnih ideja i vrednosti, ali ne za njihovo stvaranje« — (str. 77). Da bi jedna inovacija stekla društveno priznanje, ona mora da savlada sve otpore, kako one koji su rezultat tradicije, navika, stereotipa, predrasuda itd., tako i one koji su organizovani, namerni i nametnuti.

Međutim, svako odstupanje od postojećeg nije stvaralaštvo, jer ono mora da ispunjava određene kriterije. Novo mišljenje koristi slabosti institucionalizovanog mišljenja, »ono prikuplja i nagomilava činjenice koje institucionalno mišljenje izbegava i zaobilazi« — (str. 79), i nastoji da prevaziđe njegove ograničenosti. Proces institucionalizacije ideja prolazi kroz više faza: nagomilavanje činjenica u prilog ideji, difuzan otpor nasleđu, odstupanje od važećih normi, socijalna kontrola inovacija, sukob važećih modela i inovacija, formulisanje inovacija, vrednovanje, prihvatanje i institucionalizacija inovacija. »Postojeći institucionalni sistem najčešće je sposoban da usavršava svoju racionalnost, ali nije sposoban za racionalnost višeg reda, i zato se ova javlja u obliku antiteze institucionalizovanoj racionalnosti.« — (str. 78). A na tome počiva kritička nauka i kritičko mišljenje.

Stavom o postojanju više autonomnih sistema afirmiše se ideja o pluralizmu stvarnosti. Da bi se vrednovali ovi sistemi potrebni su i različiti kriterijumi, jer svaki sistem ima svoje merilo istine. Ako se ovo posmatra sa sociološkog stanovišta, onda se uzima u obzir da su ideje nastale u zavisnosti od interesa, potreba i vrednosti društvenih grupa. »Socijalni konteksti su oni koji vrše selekciju između raznih idejnih

tvorevina i od kriterijuma toga konteksta zavisi život ideje, njeno prihvatanje ili odbijanje.« — (str. 93). Zato se ideje ne mogu meriti samo merilima koja nisu idejnog karaktera, već se javlja potreba funkcionalne interpretacije ideja. One mogu imati posledice koje su nezavisne od njihove istinitosti. Radi praktične primene, društvena sredina idejama prilazi instrumentalno. Ukoliko su one bliže osnovnom sistemu vrednosti utoliko će pre biti prihvaćene, a što su neposrednije vezane za društvenu strukturu, to su efikasnije.

Polazne autorove pretpostavke nagoveštavaju izvesne slabosti, koje u određivanju sistema naročito dolaze do izražaja. Razgraničavanje autonomnih celina vodi relativiziranju; međutim, ovi sistemi se ne isključuju, već se prepliću i dopunjuju, što znači da su njihovi odnosi daleko složeniji. Pluralizam stvarnosti nije analogija pluralizmu istina i sistema vrednovanja. Analiza ne može da se pomiri sa heterogenošću istina, njen zadatak je traganje za strukturom globalnih obeležja celog sistema koji sadrži modele parcijalnih sistema, a time i njegovog vrednosnog sistema. Na to upućuje i potreba proučavanja složenih odnosa između funkcija sistema i merila njihove istinitosti, koja se ne zadržava na formalnim razgraničenjima značenja, odnosa i drugih obeležja sistema.

U nastavku rasprave o sociologiji ideja autor izlaže odnose između nauke i ideologije, nauke i politike i nauke i religije. Ideologija je racionalizacija interesa određene grupe. »Svest o klasnom položaju i klasnom interesu, klasna svest, prerasta u ideologiju onog trenutka kad se klasna svest svim raspoloživim sredstvima nameće kao društvena svest, svest celine.« — (str. 109). Nauka i ideologija su dva sistema ideja. od kojih je jedan otvoren, promenljiv, kritičan i saznanjan, a drugi zatvoren, nepromenljiv, dogmatičan i vrednosni. Osnovno merilo za ideologiju je iskustvo grupe. Ideološki stereotipi »sprečavaju čoveka da uoči mnogostruke i različite karakteristike i mogućnosti u socijalnoj situaciji i da svoju akciju usmeri ka najracionalnijoj i najhumanijoj izmeni te situacije« — (str. 122). Društvene promene slabe snagu ideologije, a samo revolucionarni pokret (zasnovan na istinitim idejama) može da je potisne.

Nauka i politika su, takođe, dve odvojene sfere. Politika nastoji da svemu udahne svoj smisao jer smatra da je »stabilnost vlasti usko povezana sa stepenom politizacije društvenog ponašanja« — (str. 133). Totalitarizam kao oblik nametanja jednih merila svim društvenim oblastima, moguć je pod uslovima, koji traže posto-



janje jedne ideologije i partije, tajnu policijsku kontrolu, psihološku opasnost spolja itd. Dominacija politike nad naukom može dovesti do neadekvatnih promocija naučnog kadra te i do toga da lojalnost oficijelnoj politici bude važnija od traganja za istinom. Podelom rada u modernom društvu stvaraju se specijalisti koji dele rad, ali i odgovornost. Čim se odgovornost deli, nje u stvari nema, tako se formira »jedan novi tip društva — društvo kolektivne odgovornosti ili neodgovorno društvo« — (str. 148).

Najvažnija osobina religije je vera u natprirodno. Postoji obred, ritual, crkva i potreba za racionalnim obrazlaganjem vere. Stvara se religijsko iskustvo i religija dobija funkcionalnu ulogu. Iako je moguće utvrditi više dimenzija religioznosti (emocionalna, ritualna, intelektualna, racionalna, iskustvena, moralna, funkcionalna), kritika religije sa naučnog stanovišta odnosi se samo na racionalnu stranu, a druge ne pogađa. Pogreške gnoseološkog pristupa religiji su u tome što je svode na sistem stavova koji opisuju činjenice. Međutim, i stavovi koji ne opisuju stvarnost utiču na ponašanje i moraju se uvažavati. Oni se ne dokazuju naučno, već se potvrđuju psihološki. Za sociologiju religije je empirijski fenomen značajan po svojim funkcijama, koje mogu biti pozitivne, negativne i neutralne, sa manifestnim i latentnim značenjem.

Za razliku od kritičke nauke, pozitivna nauka stvarnosti i čoveku prilazi kao stvari, a ne kao subjektu, i deskripcija je njena osnovna metoda. Kritička nauka ima u vidu i stvarnost kao mogućnost, a njena osnovna metoda je kritika, »upoređivanje činjenica sa mogućnostima koje su u njima prigušene« — (str. 180). Svojim angažovanjem nauka stoji u službi istine. »Kritičko mišljenje relativno lako otkriva i prepoznaje te mogućnosti, ali ih teško oslobada i pretvara u realnost posredstvom istorijskih snaga zainteresovanih za njihovo ostvarenje.« — (str. 181 — 182). Kritička nauka činjenice »unapred posmatra s obzirom na mogućnosti njihove reorganizacije, prevladavanja i negacije u skladu sa realnim mogućnostima« — (str. 183), a to znači da vodi računa o istorijskoj dimenziji razvoja društva. Vrednosno neutralna nauka je određen oblik alijenacije, jer »interpretacija činjenica mora da bude i opis i nada« — (str. 187).

Ekspanzija socioloških radova i nekritičko vrednovanje rezultata sociologije, stvarno devalviraju njenu ulogu. S obzirom na otkrića najveći deo sociološke literature više svedoči protiv sociologije i sociologa, nego što im ide u prilog. To su

»žalosni spomenici jednoj nauci za koju su bile vezane najbolje nade.« Ona sve više postaje »veština izražavanja onoga što svi znaju na način koji niko ne razume« — (str. 200). Na nju se sve više pozivaju oni koji imaju u vidu funkcionalnu, a ne kritičku interpretaciju »sveta činjenica.«

Ovim je autor hteo da pokaže da pozitivna nauka postaje sila postvarenja (koja stvarnosti prilazi u ravni *status quo-a*, a ne sa stanovišta njenog preobražavanja. Međutim, on nedovoljno pokazuje šta objektivizacija znači za čoveka, šta za društvenu sredinu, a posebno šta za nauku. Da li to menja njene sazajne okvire? Uvažavanje »realnih istorijskih ciljeva« — što izdvaja kritičku nauku — u pojmu realnog stvarstva protivrečnost koja ne prevladava, već implicite vraća ovu nauku u sfere pozitivne. To se dešava i zbog toga što nisu razvijeni svi aspekti uloge nauke u menjanju postojećeg sa stanovišta kritičkog i revolucionarnog.

U poglavlju o funkcionalnom društvu i radikalnoj kritici, naročito dolazi do izražaja jedna od temeljnih Markuzeovih ideja — po kojoj razvijena industrijska društva zahvaljujući tehničkom napretku, institucionalnoj organizaciji, ekspanziji proizvodnje roba i nametanju veštačkih i otuđenih potreba, ublažuju radikalnost društvenih promena, umanjuju značaj kritičke misli, guše alternative ljudske egzistencije i formiraju čoveka jedne dimenzije. Savremeno društvo je pronašlo metode sprečavanja radikalnih promena. Blagostanje smanjuje napetost između delova društva, umnožavaju se kanali horizontalne i vertikalne pokretljivosti, što smanjuje šanse za sukobe, postoji manipulisanje potrebama i upotreba novih metoda ubeđivanja koje svaku alternativu proglašavaju utopističkom. Kritika postaje osobena, količinski je ima više, ali ona ne dodiruje sistem zato što je on »vrednosna pozicija te kritike« — (str. 210). Istovremeno se formira »funkcionalizirani jezik« koji je nejasan, neodređen i stereotipan. Nauka se shvata kao sredstvo bolje adaptacije na prirodu i društvenu sredinu, jer ne postavlja probleme koji bi sistem dovodili u pitanje.

Funkcionalno društvo izgrađuje svoje ideale, formira određene vrednosti i zalaže se za njihovo ostvarivanje. To pokazuje da »postoji odgovarajuća veza između samog koncepta društvenog sistema i njegovih osnovnih vrednosti, i pojmovnih karakteristika ličnosti i njenih vrednosti« — (str. 221). Promenu postojećeg može izvršiti samo revolucionarni subjekt, ali revolucionarnost ne treba više tražiti u sferi ekonomije, već

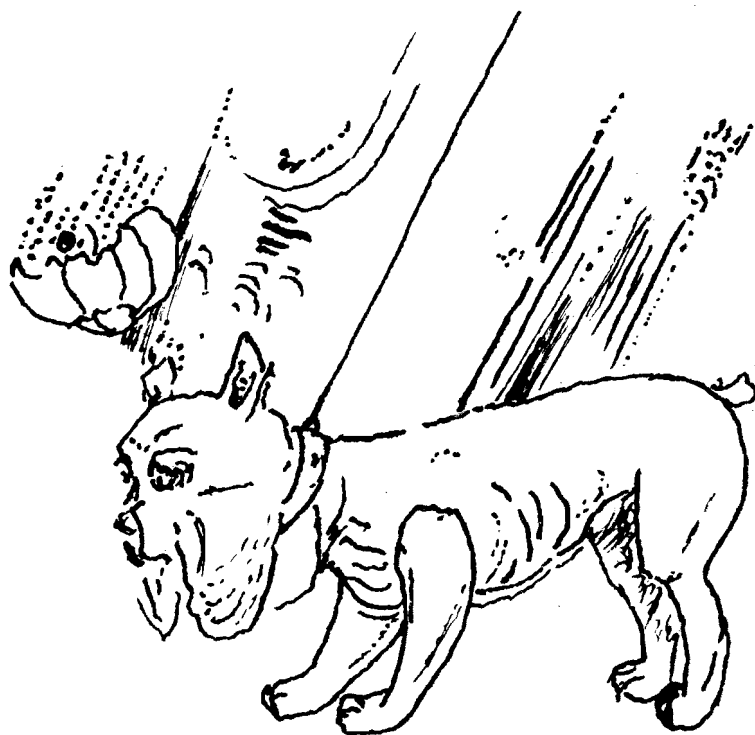
u sferi kulture. Nije samo fizičko siromaštvo uzrok revolucionarnosti, ono dolazi kao želja da se izmeni postojeće. Osećanje revolucionarnosti je »mnogo snažnije kod čoveka koji je postao svestan racionalnijih i humanijih mogućnosti koje su zarobljene u okviru postojeće društvene organizacije« — (str. 227), nego kod onoga koji nastoji da zadovolji potrebu u okviru date organizacije. Revolucionara nije moguće tražiti u bilo kojoj klasi ili grupi, revolucija je radikalna revolucija potreba i zato — »svaki stvaralac je revolucionar« — (str. 229).

Svaka društvena grupa ima svoju istinu i svoja merila istine, ali jedino instinita kritika je epistemološka kritika. Za intelektualce kritika je »metoda posmatranja, istraživanja i vrednovanja društvenih pojava« — (str. 244), to je način njihove egzistencije. Njihovi interesi su univerzalni, oni polaze od istorijskih uslova i utvrđivanja istine, ali nastoje da udahnu revolucionarni smisao društvenom preobražaju. Sociologiji ideja ostaje da utvrdi veze između misli i položaja mislilaca, odnosno da vidi kako neku pojavu »određena grupa (klasa) percipira, interpretira i vrednuje« — (str. 246), a sociologija saznanja se interesuje »za istorijske uslove u kojima se takva — (kolektivna; S. I.) saznanja javljaju, prihvataju, šire, odabiru i funkcionišu«. Na kraju se navode osnovne razlike između manipulacije idejama i procesa socijalizacije, koje se ispoljavaju u načinu postupanja, elementima i efektima.

Izloženo sažimanje idejnog okvira sociološkog proučavanja idcja pokazuje svu složenost ove problematike, pogotovu ako namera kritičkih refleksija prevazilazi teorijski nivo. Izvesna olakšanja pružaju teorijske interpretacije drugih autora: opovrgavanje kulture realitetom (Markuze), značaj alternativa i utopizma (Manhajm), a neke interpretacije koje se odnose na funkcionalno društvo i sociološke probleme u vezi s njim, pre liče na razmišljanja povodom Markuzeovih ideja nego na originalno teorijsko stajalište. S druge strane, nedostaje analiza istorijskih modaliteta funkcionalnih društava, strukture i transformacije sukoba u njima, a svodenje revolucionarnosti na »želju« nema ni teorijsko ni praktično opravdanje. Time je poljuljan i stav koji kritički odnos prema društvu prepušta samo intelektualcima. Teorijska koherentnost cele rasprave je znatno oslabljena, naročito u poglavljima koja se nepotrebno vezuju za interpretacije. Tu nije problem samo u polaznim pretpostavkama (jer one mogu da sputavaju »otvorene mogućnosti« novih ideja), već i

u stvaralačkom postupku u obrazlaganju svakog teorijskog problema.

Izlaganje novih ideja i stvaralačkih rezultata u obrnutoj je srazmeri sa njihovom sistematičnošću. Međutim, ovo pravilo ne važi uvek. Ideje o kojima je bilo reči ne stoje dovoljno u organizaciji koja bi imala izgled dovršene celine.



---

MIRKO ĐORĐEVIĆ

---

# POREKLO KULTURE IZ POTREBE

---

Obično se uzima da antropologija ide u red veoma mladih nauka, da je spekulativna antropologija bila moda XIX veka i da na autoritativnoj listi nauka našega veka neće naći mesto koje je nameravala da osvoji. Međutim, antropologija kao ljudski napor da se pojmi i opravda sopstvena enigma, nauka je među prvima jer sažima rezultate mnogih nauka upravo u potrazi za logosom. Štaviše, ako ne uspe da nađe zajednički jezik sa drugim disciplinama ona rizikuje — više no i jedna druga nauka — da izgubi vlastitu šansu. Skoro da je ovo i najvažnije pitanje koje se nameće pred delom Bronislava Malinovskog, darovitog Poljaka koji se otisnuo u svet noseći knjigu *Zlatna grana* naučnika Frejzera kao dar i putokaz, kao nadu i ohrabrenje. Vođen nemirom od evropskih metropola do ostrva i zaliva Polinezije, on je dugi niz godina pisao i stvarao svoje delo o magiji, religiji i naciji, održavan nadom da odgonetne smisao i suštinu kulture kao fenomena.<sup>1)</sup>

Malinovski je etnologiju oslobodio mnogih predrasuda — nije krenuo stopama etnologa u mantiji, gorljivih misionara, niti je ostao posmatrač muzejskih unikata. Okrenuo se živim ljudima na dalekim ostrvima, u potrazi za materijalom i dokazima koji to stvarno jesu. Jer, inače, svaka nauka koja se odvoji od stvarnog terena, ukida svoj humani smisao, pa ili postaje scijentistički katalog čoveku potrošaču, ili ideologija. Malinovski, ma koliko protivrečan bio, upravo traži taj humani, antropološki smisao u etnologiji. Kultura kao funkcija — to je cilj koji on istražuje. to je suština njegove poznate funkcionalističke teorije. Taj funkcionalizam se najčešće shvata bukvalno, kao traženje i opravdanje funkcionalnosti u banalnom smislu, — otuda Malinovskog u istočnim zemljama nazivaju i zastupnikom im-

<sup>1)</sup> Naše razmatranje nekih pitanja iz dela Malinovskog pisano je povodom knjige ovog naučnika *Magija, religija, nauka* (izd. „Prosveta“, Beograd, 1971) i čini nastavak prikaza o njegovom delu *Naučna teorija kulture* (izd. „Zodijak“, Beograd, 1970), koji je objavljen u časopisu *Kultura* br. 11/70 g. Ovo poslednje delo zapravo je drugi deo (koji se u nas pojavio kao posebno izdanje) čuvenog dela Bronislava Malinovskog.

perijalizma i famozne akulturacije. Međutim, radi se o bitno humanoj crti koja čini suštinu napora ovog naučnika. Reč je, dakle, o izučavanju sistema i oblika primitivnih naroda u cilju otkrivanja stvarne funkcije koja čoveku omogućava da se reprodukuje na jednom višem nivou. Tu humanu poruku kulture, od njenih najranijih početaka, Malinovski traži uporno, prometejski, izvan svih mistifikacija, šema i formula, koje nejasni oblik transcendentnog prevođe u formule nove magije pod vidom nauke.

Tema kojoj Malinovski pristupa u ovom delu zahvata polje uistinu antropološki široko — od animizma i magije pa do pojave religije i izdvajanja nauke na temelju činjenica proveranih u praksi.

Za potpunije shvatanje funkcionalističke koncepcije Malinovskog uvek se valja setiti da je on kao istraživač inspirisan i nadahnut delom Džordža Frejzera. Svuda se u njega nazire i prepoznaje Frejzer kao sećanje u pravom smislu i kao stvaralačka podrška. I magiju i religiju Malinovski određuje po Frejzeru: odnos čoveka prema natprirodnom počinje magijom koja izvire iz animizma. Iz neuspeha magije, iz njene konačne nemoći, čovek se okreće priznavanju, nalaženju transcendencije — tako nastaje religija. Magija, dakle, niče iz iskustva. Ovakav zaključak u Malinovskog nov je po tome što otkriva, nalazi praksu kao korelat; čovek u osećanju nemoći pred neminovnostima dolazi u sasvim osobita, emotivno nabijena stanja, iz kojih niče želja da na okolinu utiče, da je menja, da je očovečuje. U tom bi smislu i jedino trebalo razumeti njegovo, na izgled smelo, tvrđenje da magija i nauka imaju dosta zajedničkog. To bi bila, pored velike sličnosti, i izvesna ali ne i beznačajna novina u odnosu na učitelja Frejzera.

Iako se Malinovski opredeljuje za razliku između magije i nauke (on nalazi izlaz u eufemizmu da je magija pseudonauka bar privremeno), njegova argumentacija se ne može prihvatiti — i naravno, nije izdržala kritiku. Od sličnosti da i magija i nauka imaju cilj koji ostvaruju, da imaju sistem čini, odnosno teoriju, Malinovski skoro artificijelno pravi naučne, antropološke činjenice. Po svoj prilici, Malinovski je bio privučen posmatranjem uočenim činjenicama koje pokazuju da su čini i protivčini jedna bogata praksa, da je to, zapravo, nekakva pra-alhemija koja pipajući po mraku uspeva, često, da nađe neku stvarnu vezu, neki zakon prakse, iako joj to nije ni bio prvobitni i glavni cilj. Međutim, i ovakvo tvrđenje Malinovskog, iako se ne može prihvatiti, argumentovano je na zanimljiv način: magija nije vezana za višu silu, za m a n u,

sveprisutnu moć višega reda, već niče i pothranjuje se praksom.

Bez obzira na to kako se shvatalo tumačenje Malinovskog o magiji i nauci — a o tom problemu postoji, inače, mnoštvo veoma zanimljivih sudova — ostaje činjenica da nauka počiva na razumu i činjenicama a magija na emotivnosti. Čitanje Malinovskog nameće upravo objašnjenje magije iz večne ljudske nađe koja ne treba da obmane, iz mržnje koja treba da ima učinka. U svakom slučaju značajno je upozorenje da je čovek oduvek na neki način razlikovao domen svetog i profanog. Otuda se Malinovski lako može dovesti u vezu sa onim teorijskim okvirima o svetom i profanom koje je pronašao Mircea Eliade i široko primenjivao u svojim istraživanjima.<sup>2)</sup>

Sledeći učitelja Frejzera, Malinovski tumači religiju kao fenomen blizak magiji, budući da i jedna i druga niču iz čovekovog stava pred prirodom, ostaju u domenu mitske tradicije, prenose davninu i na sakralan način pomažu čoveku da nađe nekakav izlaz iz stanja svojih tmina i mučnina. Iako pravi razliku između magije i religije, čini se da Malinovski, pomalo zarobljen svojim funkcionalizmom, i razlike i sličnosti nedovoljno i nejasno određuje. (Oko pitanja o odnosu između religije i magije, u nauci postoji toliko mnoštvo teorija da ih je teško i klasifikovati, a kamoli naći meru njihove vrednosti u pravom smislu.)

Malinovski vidi jasnu razliku između magijskih čini koje su konkretna radnja, i religije koja je skoro uvek ujedinjeno osećanje, uvek i svuda *res publica*. On takođe vidi i izvesne sličnosti, u prvom redu vezivanje za moć koja je izvan, nadu koja hrabri čoveka da uspe onde gde ne može na običan, profan način da uspe.

I oko ovog pitanja, i uopšte oko pitanja početaka ljudske kulture iz davnina, vode se neprestane diskusije i traje borba veoma različitih teorija. Koliko široko i kako zasnovano tu razliku primećuje, u odnosu na Malinovskog, francuski etnolog i antropolog Žan Kaznev, vidimo iz njegove *Etnologije*.<sup>3)</sup> Još je zanimljiviji sovjetski profesor, akademik Šahnovič, koji kazuje o veoma zanimljivoj borbi mišljenja među sovjetskim istraživačima.<sup>4)</sup>

<sup>2)</sup> Uporediti poznato delo Mircea Eliade-a *Le sacré et le profane* (coll. „Idées”, Gallimard, Paris).

<sup>3)</sup> Uporediti: *L'Ethnologie* par Jean Cazeneuve (Encyclopédie Larousse, Paris, 1967, pp. 129—142).

<sup>4)</sup> Pregled mišljenja i stanje među sovjetskim naučnicima oko ovih pitanja imamo u knjizi Mihaila Šahnoviča *Первобытная мифология и философия* (М., 1971).

Bez obzira na nedoslednosti, rasuđivanja o magiji i religiji Bronislava Malinovskog navode nas na zaključke.

Ako bi magija, recimo, bila i ostala samo jedno stanje ljudske davnine, ili pojava isključivo iz sveta urođenika, jedva da bi bila zahvalna i zanimljiva za izučavanje. Magija i religija traju i danas, jer one hrane obavezni, nužno potrebni, svakodnevni optimizam čoveka, nadu koja čoveka održava. Obično se s visine civilizovanog veka gleda na magiju kao na totalnu preživlost, kao na primitivnost bez vrednosti. Međutim, magija traže, ona se provlači kao bela nit nade ili tamna nit slutnje kroz bezbroj čovekovih situacija. Hrabrost života nije samo u jednom herojskom, reprezentativnom činu, već u svakodnevnoj borbi za opstanak. To je ona hrabrost proveravana svakog trenutka, u svetu gde čovek po prirodi svojoj, u moralnom smislu samotno živi i opstaje. Naoružani znanjem, uključeni u sisteme, čak programirani i sami, nikako nismo oslobodili svaki svoj trenutak. Magija se projektuje i na naš trenutak u prostoru gde živimo.

Bez toga se nikako ne mogu razumeti stanja čovekovih mučnina, ni niti nade pred zidom smrti o kojoj govori Kami, ili, pak, treperava sveća na vetru o kojoj razmišlja Solženjicin. Jer, izgleda, ne oslobodi li čovek svaki svoj trenutak, ne oslobodi li celog sebe i ne postane li srećan, onda su i sloboda i put do slobode, ne samo pogrešan već i tragičan izbor. Otuda literatura i traži celog čoveka, sve dimenzije njegovog bića, jer, u moralnom smislu se i ne može drugačije izraziti čovek u neizmernom bogatstvu svojih situacija.

I religija i magija traju i nastavljaju se i onda kada sasvim nestanu strukture koje su ih uslovile, u okviru kojih su nastale i živele svoj pravi život. Mag. čarobnjak, šaman, više skoro ne postoje (sovjetski istraživači su pre desetak godina snimali poslednjeg šamana kao kuriozum), — menjaju se društveni sistemi, propadaju Crkve, ali religija i dalje traje. I sa magijom je tako: za nerešivu enigmu poslovičnog slučaja kome je sve rodložno, ona ostaje trajna i važeća.

Takav smo zaključak izveli iz Malinovskog ne zato da na drugi način objašnjavamo razliku između magije i religije — u onome što kaže on je jasan — već da ukažemo na složenost ljudskog fenomena u svetu gde nauka nudi svoje rezultate za konačno rešenje. To takođe govori da sam Malinovski nije od naučnika koji barataju knjiškim šemama, već istraživač stvarnih činjenica. Tako će biti shvatljivo priznanje



koje mu odaju kao istraživaču živoga života. I jasno je, dakle, da je u njega etnologija postala prava antropološka disciplina a ne romantična istorija. Nikako nismo slučajno doveli u vezu funkcionalistu Malinovskog i Eliade-a, i pored svega onoga što ih odvaja.

I u pristupu mitu i mitskom Malinovski je posvedočio zanimljiv susret, inventivan i stvaralački, sa delom svoga učitelja Frejzera. Sovjetski istraživač Šahnovič napominje da postoji oko pet stotina različitih škola i teorija tumačenja mita i mitskog i njihovih relacija (— uz ovaj zanimljiv podatak dodajemo uzgred da Šahnovič skoro sve te teorije vrednuje sravnjujući ih sa klasičnim marksizmom, pri čemu marksizam shvata kao sumu nesumnjivih istina).

Malinovski analizira mitološke škole odbacujući klasične stavove naturalista koji u mitologiji vide inventivnu personifikaciju sila i pojava iz prirode. Tako je na svoj način osvetlio stavove Erenrajha, Vinklera, Maksa Milera, Kuña, i brojnih drugih. Nema sumnje da su ove škole sa svojim krajnjim zaključcima zastarele, ali Malinovski kao da zaboravlja da su se upravo odatle razvile inicijative uporednih tumačenja i ispitivanja. Upravo je polazni stav Malinovskog da je mit sveta tradicija koja ima veze sa strukturom u okviru koje je nastao, poznat iz ranijih škola. To ne bi bilo naročito novo da Malinovski ne ističe kako mit nije umetnička simbolika već kulturni činilac od značaja. Mit je hronika — uslovno rečeno — u kojoj istina ne postoji faktografski, ali se ipak bitno mitsko kreće oko konstanti: rođenje, starost, smrt. I istoričar i arheolog, i prirodnjak i geolog, u potrazi su za istinom, ali, po svemu sudeći, traženje i pronalaženje suštine mita i mitskog u domenu su antropologije kao nauke, jer su mitovi delo, isključivo ljudsko.

Malinovski veruje da je mit tu, da nije jednostavno sveta priča i predanje, već stvarnost koju treba potražiti na izvoru onako kako živi i funkcionalno se ostvaruje među stanovnicima u Melaneziji, na Trobrijanu. Međutim, nijedna sredina, pa ni prostranstva Melanezije, nije ostala netaknuta modernom civilizacijom, i teško je, otud, prihvatiti tvrđenje Malinovskog da postoji autentična sredina gde je mit sasvim živ. Ko se bar malo bavio mitološkim temama na našem terenu, recimo, — dobro zna kakve teškoće pri tom nastaju. Ako i prihvatimo podelu Malinovskog da je mit poseban oblik, različit od legende i bajke — to je, inače, prihvatljivo za veliku većinu istraživača — moramo istaći kako je previđeno da se mitovi veoma često sele, menjaju, razlažu i od njih

ostaje, često, samo deo. Ako etiološkog mita nema — kako tvrdi Malinovski — kako ćemo objasniti na izgled obične priče čija je suština očevidno kosmološke, etiološke prirode? Uzmimo samo za primer, našu varijantu priče  
U s u d !

Mit je potvrda primitivne civilizacije, kulture uopšte, jer priča jednu iskonsku stvarnost koja je proizvela ovu, jer je kontinuirano nastavlja i posvećuje, približava momente u vremenu činom magijske, religijske, sakralne komemoracije. Objašnjava li primitivni čovek mitom i mitskim: rođenje, pol, smrt, zajednicu, kosmos? Ne može se, naravno, misliti na neko objašnjenje intelektualne prirode, ali, čovek ih približava sebi iz iskoni i potvrđuje ih jer su nedostupni jedinki, ljudskom znanju uopšte.

Sveprisutnost smrti za Malinovskog je činjenica koju čovek može samo da posveti, a nikako da objasni. U tome on vidi ulogu mita i mitske prakse, jer čovek samo na taj način objašnjava smrt i ostale nizove životnih neminovnosti. (Pobijajući slična mišljenja, jedan Sapiro misli, na primer, da se Kant može prevesti na jezik Eskima!) Ništa nije, ipak, starije i istinitije od čovekovog nemirenja sa smrću. Zar se to ne vidi, uostalom, iz činjenice da mitovi i sveta predanja mnogih naroda govore o vremenu — to je mitsko vreme — kada smrti nije bilo. U jedno nema sumnje: u mitološkim oblicima ne smemo tražiti zakone i način našega načina mišljenja, shvatanja i osećanja sveta. Međutim, istraživanja Malinovskog kreću se u smeru pronalaženja funkcije mita i mitskog u kontekstu određene stvarnosti, Trobrijana, a ne na tekstovima gde je mit zabeležen. Njegova istraživanja uloge mita u plemenu, u zajednici, od velikog su značaja. On misli da se mitovi uvek stvaraju ili menjaju *ad hoc*, da ih svako pleme, zajednica, klan primerava sebi sa namerom da posveti sopstvenu zajednicu i njenu organizaciju, da potvrdi novonastalu situaciju. Mit je kulturna snaga koja potvrđuje društvenu povelju i »retrospektivni moralni uzor«. Jednom reči, ako se zaključci Malinovskog mogu shvatiti za Trobrijan, oni ipak ne mogu, generalno, za mit uopšte, važiti.

Dodaćemo još, da je veliko pitanje kako se to obnavljanje mita vrši. Mit biva ne toliko izmenjen i prilagođen novoj situaciji, koliko prihvaćen, preuzet, nasleđen. Mit sebe, preko čoveka naravno, obnavlja, rađa iz vere i nade, koje traže i nalaze čudo. Mit to čudo opravdava, jer je i svet i život čudo koje se mora i tumačiti i opravdavati u tradiciji i moralnim normama. U istoriji ljudske kulture nije poz-

nata nijedna zajednica, nijedno pleme koje sebe na neki način nije tumačilo, opravdavalo — i sebi i drugima.

Ako u delu Malinovskog treba tražiti nešto što mu daje posebnu draž, što ga čini aktuelnim uvek, što je njegovo iskušenje u stvaralačkom smislu, to je, svakako, susret sa psihoanalizom. Psihoanaliza je jedno od najrevolucionarnijih učenja našega veka — zaronila je u tamne dubine čovekovog bića, načela je večne tabu-teme, srušila upravo jedan tabu koji je bio sigurna zaštita za nemoć i hipokriziju misli građanskoga društva. Može se sa sigurnošću reći da je građanska civilizacija bila é pat ée jednako psihoanalizom koliko i marksizmom. Upravo je psihoanaliza radikalno šokirala laž evropskih oltara i katedri. Otuda je susret antropologije Bronislava Malinovskog i psihoanalize, bio i ostao do danas, uistinu izuzetan kulturni događaj.

Upravo je Malinovski izrazio one sumnje koje će kasnije ostati veliko iskušenje za učenje Sigmunda Frojda i sledbenike njegove škole. On je potražio most između psihoanalize i sociologije, ukazujući na činjenicu da se analize frojdističke zasnivaju na medicinskom, kliničkom posmatranju, da oni posmatraju porodicu arijevsku, patrijarhalnu uglavnom, buržoasku, i ne mogu se primeniti na društva i zajednice koje su u matrijarhatu ili čuvaju njegove tragove. (Susret Malinovskog sa psihoanalizom je zanimljiv i zato što su čak i marksizam i psihoanaliza od početka u trajnom nesporazumu.)

Psihoanalizi nedostaje upravo sociološko, društveno iskustvo, a bez njega ona ne može dati rezultate od šireg, antropološkog značaja. Malinovski je pošao odmah od odbacivanja Edipovog kompleksa koji je za psihoanalitičare svetinja, fons et origo, prouzročnik svega procesa kultivacije, koji ima za posledicu pojavu i nastanak kulture i civilizacije. (Psihoanalitičari i danas prebacuju Malinovskom da je, jednostavno, zamenio Edipov kompleks u klearnim kompleksom, da je frojdističku šemu primerio matrijarhalnoj strukturi i tako, navodno, sagradio svoj sistem.)

Čini se da se ova protivrečnost između Malinovskog i Frojda može, ako ne razrešiti, jednostavnije postaviti. Matrijarhat je, bar danas, samo još ostatak u nekim delovima sveta, te koncepcija Malinovskog ne može da važi na opštem planu izučavanja nastanka kulture i civilizacije i njihovog razvoja. (Neke napomene Malinovskog da razvoj u modernim zapadnim društvima vo-

di obnovi matrijarhata, nisu dovoljno niti istaknute, a još manje argumentovane.)

Nešto drugo je bitnije, čini jasnijom među između Malinovskog i Frojda: Malinovski svoj porodični, nuklearni kompleks ne uzima kao metafizičku konstantu već kao funkciju koja se menja, koja je vidljivo, shvatljivo uslovljena.

Za razumevanje ovih kontroverzi nužno je, makar u najkraćim crtama, izložiti šemu Sigmunda Frojda na temelju njegovog čuvenog dela *Totem i tabu*.<sup>5)</sup>

Frojdova razmatranja etnografskih problema nastala i utemeljena ovde, zasnivaju se na svojevremeno veoma značajnim i široko poznatim otkrićima Robertsona Smita o totemizmu i prvobitnom ritualu. Smit je među prvima uočio, na izgled ničim nemotivisane stroge zabrane kod primitivaca, tabu. Frojd polazi od toga da je najpoznatiji tabu incesta, i započeo je poređenje razvoja društva sa detinjstvom individue — osvojiti pravo na majku izraženo kroz Edipov kompleks — tabu, uvek okrenut od društva protiv individue. Za Frojda je ljudska istorija slika ranog detinjstva; tako je on i utvrdio paralelizam između ontogeneze i filogeneze: totemizam odgovara detinjstvu, životinja totem to je otac. Naši su preci živeli u hordama pod vlašću očevog autoriteta koji je prisvajao sve žene. U toj se fazi i događa famozna pobuna sinova protiv očeva, oni jedu očeve i nasleđuju njihovu magijsku snagu. To prvobitno oceubistvo je čudo iz kojega se javlja kultura — famozni događaj je imao obrnute posledice, jer sinovi ustanovljuju instituciju zabrane, kočnice protiv niskih instinkata. Da bi učvrstili novostvorenu društvenu organizaciju sinovi stvaraju ceremoniju koja je komemoracija prvobitnog oceubistva, uspomena na veliki događaj koja nasavlja da traje velikom snagom u svim religijama i verovanjima skoro svih naroda u svetu.

Malinovski veoma detaljno analizira bitne momente u Frojdovoj koncepciji suprotstavljajući mu Trobrijan i ostrva u Polineziji gde običaj daje pravo na decu mačinom bratu, ujaku, i tako je Edipov kompleks izbegnut. On uočava da seksualne zabrane u obliku društvenih pravila nisu proizvod instinkta, niti nesvesna reakcija protiv njih, već — veštačke kočnice stvorene da ih dopune. Prema tome, a to je značajno, kultura nije nastala čudom, iznenada dozvana iz nebića među životinjama u prirod-

---

<sup>5)</sup> Sigmund Frojd, *Totem i tabu*, Odabrana dela, Matrica srpska, Novi Sad, 1970, strana 170, knjiga 4.

nom stanju. Ovo tumačenje ima vrednost pravog naučnog otkrića, jer, proces nastajanja kulture, sama pojava njena ne može se jednostavno pratiti. Posmatranje in statu nascendi je apsurd, u pitanjima kulture.

Momenat početka ne možemo nikako rekonstruisati u vidu određenog događaja, niti u obliku frejdovskog čuda. Poznati instict grégaire, navodno neposredno nasleđen od životinja, ne govori mnogo. Skoro na sličan način kao i Engels, Malinovski nalazi porodicu kao osnovnu ćeliju društva u kojoj instinktivne reakcije prerastaju u kulturno ponašanje. U okviru porodice, koja je novi kvalitet u odnosu na životinjsku horđu, nastaje početak kulture iz potrebe izgradnje i organizacije. Logično sledi da niži niz bioloških potreba polako prerasta u viši niz duhovnih, kulturnih potreba. Ovde sam pojam funkcije govori dosta.

Stavovi Malinovskog da su porodica, seks, brak, ne samo izdanci iz životinjskog, već kvalitativna zamena, kulturna zamena, humana nadgradnja nastala iz kombinacije instinkta i socioloških faktora, nameću nov krug razmišljanja.

Malinovski ne ulazi u problem koji je to momenat, vremenski, istorijski gledano, učinio primetnom tu razliku u zameni za nov, humani kvalitet. On ostaje dosledni — bar ovoga puta — funkcionalista, i uveren trajno da frejdovskog čuda nema i da ga nije nikada ni moglo biti na takav način kako ga prikazuju Frojd i njegovi sledbenici.

Okolo ovog pitanja niču i nicali su mnogobrojne teorije, od teoloških koje nalaze tvorca, do vulgarno naučnih koje evoluciju prikazuju kao događaj iz sasvim shvatljivog vremenskog niza, gde se prelaz od majmuna ka čoveku može, navodno, vrlo jasno pratiti i izučavati. Lanac instinkata samo u čoveka prelazi u nov kvalitet, u osećanje koje je kulturna zamena za instinkt. Iako je pojam osećanja u ovom smislu pozajmio iz moderne psihologije, Malinovski ne sledi imaginaciju već ostaje na utvrđivanju funkcije mnogobrojnih faktora. Kao pravi antropolog on zna da i najbolje definicije ne govore mnogo kada je reč o ovakvim problemima. On faustovski oseća u sebi da je nekakvog početka moralo biti, pa ipak se zadržava na utvrđivanju i istraživanju funkcionalnosti kao jedine nade da se problemi kulture reše i ispitaju.

Lanac činilaca koji učestvuju u toj funkciji nikada ne može biti iscrpen. Na toj se osnovi i rađa ljudska nada da će otkriti konačni smisao i porekla i namene sopstvene pojave u prostoru

i vremenu. Potreba je rodila kulturu, ona se oblikovala i izrazila u toliko mnoštvo oblika da se čovek buni pred zagonetkom sopstvene pojave, sopstvene otuđenosti od svekolike ostale prirode.

Funkcionalizam Malinovskog nije nikakav univerzalni ključ, neka formula biološkog determinizma isključivo, niti je konačno nađeno rešenje problema porekla kulture. Ali samim tim što je opredeljen za funkciju a ne za traženje prauzroka, čuda, velika je nada da će čovek kao kulturno biće sve upornije pokušavati da shvati i pronade rešenje na način shvatljiv, bez čudotvornih formula. Iako se na početku može otkriti Frejzer kao ljubav i inspiracija, ili kasnije Maslow sa svojom teorijom potreba, Malinovski se ne može svesti na njih.



---

RADOMIR IVANOVIĆ

---

# KONFRONTACIJE TEORIJSKIH STAVOVA\*

---

Posle tri objavljene knjige (*Estetika Stradije*, 1966; *Čin*, 1967; i *Savremeni crnogorski pisci*, 1970) nova Tautovićeva knjiga tek može da posluži kao tekst za analizu svih svojstava njegovog stvaraoča. To je knjiga koja predstavlja sintezu dotadašnjih teorijskih stavova i njihove primene na pojedine oblasti književnog stvaralaštva, knjiga koja ujedno označava evoluciju, onu nužnu krivulju rasta stvaraoča do konačnog oformljenja. Ovi estetički ogledi tako predstavljaju celovit sistem Radojice Tautovića, najvidnije obeležje stavova koje zauzima u pokušajima da odgonetne neke zakonitosti umetničkog stvaranja, stavova koje suprotstavlja dosadašnjim filozofskim, estetičkim i kritičkim teorijama, mišljenja koja iz tih protivstavljanja niču kao sopstveni doprinos teorijskoj misli.

Te jasno i dosledno deklarisanje u svakom od priloga unetih u knjigu prvo je pozitivno svojstvo. Drugo bismo uočili u komponovanju priloga koji su u celini posvećeni jednoj temi, ali u zavisnosti od uže tematike, ponekad čak i obima, grupisani su tako da se čitalac lakše snalazi. U prvom odeljku „Shvatanja” izdvojene su Tautovićeve teorije o vrednosti, umetnosti, realizmu itd. To je bez sumnje najznačajniji deo knjige jer donosi najveći broj novina, — interesantan je sa stanovišta osvežavanja marksističke kritike, autentičan je u velikoj meri.

U prvom prilogu, „S one strane ideala i fakta (aksiološki osnov umetničke kritike)”, Tautović najpre raspravlja o Marksovom konceptu vrednosti, potom o homeostazi, odnosno vrednostima u svetlosti kibernetike, izgrađujući jedan stav koji će docnije, u drugim o-

---

\*) Radojica Tautović: Čekić, »Nolit«, Beograd, 1971.

kolnostima, ponoviti još nekoliko puta, pokazujući time svoju doslednost. Treći deo prvog priloga odnosi se na samodelatnost, odnos kulturne istorije i teorije vrednosti. U zaključnom pasazu Tautović konstatuje: „Marksistička aksiologija se ipak ne da izjednačiti sa antropologijom (u kojoj je Rikert usredotočio svu filozofiju). Ona polazi od toga da čoveka stvara njegova *samodelatnost* koja se razvija kao čovekov praktičan i dramatičan dijalog sa *svemirom*. Uviđajući da čovečeje biće i njegove vrednosti rezimira ova *samodelatnost*, marksizam, samim tim, povezuje antropologiju sa *kosmologijom*. Ova nužna veza bila bi okosnica marksističke filozofije vrednosti. O-tuda bi se, možda, čitava ta filozofija dala sažeti u jednu reč: *antropokosmizam*.”

Polidimenzionalna po svom sklopu, marksistička filozofija vrednosti bila bi poliskopska po svom dejstvu: ona bi omogućavala da se vrednost osmotri odasvuđ, u svom konkretnom jedinstvu. Zadobivši mogućnost ovakve *poliskopije*, kritičar bi najzad stekao adekvatno i delotvorno saznanje o istim onim vrednostima koje podvrgava prosuđivanju. On više ne bi bio u situaciji Molijerovog komičnog junaka koji govori u prozi a da o njoj nema pojma. Drugim rečima, on bi tada *znao šta čini*.”

Drugi prilog prvog dela knjige, „Hefest ili Apolon (mesto umetnosti u sistemu kulture)”, objašnjava naziv knjige i preuzimanje izvesnih stavova iz grčke mitologije, koji su bili presudni u imenovanju knjige. Između radosti stvaranja, kako bi rekao Šklovski, i onoga što je ostvareno, Tautović se opredeljuje za proces, tok, radni kontinuitet, rad kao vid samozgrađivanja, produžujući na taj način misao iz prethodnog priloga. Umetničko delo shvaćeno je ovde kao što ga je Marks smatrao — ujedno posebnom i višom vrstom proizvodnje. Tautović načinje, a tokom knjige razrađuje, jednu veoma interesantnu temu — odnos umetnosti i nauke, pokazujući, kao što su to mnogi i pre njega radili, kako se u sve većoj razmeni informacija ove dve grane ljudske delatnosti sve više zbližavaju. Mada se Tautovićeve shvatanja mogu u načelu prihvatiti, u pojedinostima ona pružaju mogućnost za sporenje — u smislu da se ne bi došlo na već prevaziđene pozicije. Tako se integracija materijalne i duhovne kulture može uzeti samo do izvesne granice, mada se potpuno slažemo da ta integracija mora iznedriti jednu novu vrstu *estetske kulture*. Takođe imponuje Tautovićevo zalaganje za modernizovanje teorijske misli, pogotovu one koja se odnosi na književno stvaralaštvo, jer ona u mnogim svojim oblastima zaostaje i po nekoliko dece-



nija za opštim razvojem. Kibernetika se u tom svetlu pokazuje kao jedno od sredstava modernizacije. To je jedna od osnovnih premisa za koju se Tautović višekratno tokom knjige zalaže.

Već smo pomenuli da se tematika ove knjige prenosi iz jednog priloga u drugi, u međusobnoj zavisnosti. „Umetnički realizam i naučna fantastika” jedno je od nosećih poglavlja i jedna od novina koja zaslužuje punu pažnju, jer se u celokupnoj nauci o književnosti fantastika proučavala sporadično (tek u poslednje vreme više pažnje je posvećeno fantastici u najširim razmerama, bilo proučavanjem tog fenomena bilo antologičarskim izborima pojedinih nacionalnih literatura). Stanje kakvo jeste u jugoslovenskoj nauci o književnosti uslovljeno je pretežno sociološkim ispitivanjima stvarnosti u književnom delu, pri čemu je zapostavljena fantastika, tematika u kojoj su postignuti visoki umetnički dometi, mada su dosadašnja vrednovanja često zapostavljala ta ostvarenja (na primer iz fantastičnog realizma). Tautović s pravom zaključuje, stoga, da okoštali recept realizma nije u stanju da pruži objašnjenja u vezi sa naučnom fantastikom, koja zbog izuzetno brzih naučnih pronalazaka ubrzo prestaje to da biva jer postaje realnost. Tautoviću posebno pogoduje sintagma *naučna fantastika*, jer ona označava upravo onu integraciju o kojoj je u prethodnom prilogu govorio. U slučaju minucioznog raspravljanja o ovom predmetu može se doći do granice iza koje ne postoji potreba raspravljanja o umetnosti kao autohtonom vidu izražavanja ljudskoga duha.

Osim te opšte konstatacije, koja dijalektički biva razrađena na primerima (recimo, književnost za decu — koja, umesto da bude didaktična, mora se graditi na naučnoj fantastici), veoma je dragocen onaj deo priloga koji se svodi na objašnjavanje *umetničkog realizma*. I u svim granama umetnosti, a naročito u književnosti, realizam je termin koji je „podeljen kao *razum* kod Dekarta”. To je oznaka za mnoštvo raznorodnih pojava, te je veoma teško precizno pojmovno označiti šta ko pod tim terminom podrazumeva. Ipak se on u književnosti najčešće svodi na *metod*, — onda je primenjiv u svim epohama i razdobljima, a uže mu je značenje *stilska formacija*, koja u različitim zemljama ima različito vremensko trajanje (očito je, recimo, da mu se u nemačkoj književnosti sasvim suzio prostor, dok se, naprotiv, u sovjetskoj književnosti tom pojmu daje najšire značenje). Prateći mnogobrojne napise o toj tematici, kao i o svakoj tematici kojom se Tautović bavi, što izravno upućuje na njegovu

akribiju (Đerđ Lukač, Rože Garodi, Ernst Fišer i drugi), on zaključuje: „Umetnički realizam pokazuje izvesnu, ne čisto formalnu analogiju sa filozofskim materijalizmom. Ovaj poslednji je jedna *opšta* i *trajna* filozofska struja, koja poput ponornice teče kroz čitavu filozofiju, pa i u podzemlju idealizma i teologije.” Tautović je, dakle, blizak mišljenju Lukača i Garodija, tamo gde oni izjednačavaju prirodu Umetnosti sa Realizmom. Povezujući svoja zapažanja u krug, Tautović kaže: „I tako, svojim načinom prikazivanja kao i predmetom prikazivanja, umetnost se sve intimnije zbližava sa naukom, a ovo zbližavanje rađa savremenu naučnu fantastiku.” Odnosno, pošto su prošlo i sadašnje vreme bili dimenzija klasičnog obrasca realizma, to je naučna fantastika dimenzija budućnosti. Spreman da svoje stavove, čiju je održivost prethodno proverio, potkrepljuje novim i veoma razlozima, Tautović ih ubedljivo brani, pokazujući da za takve stavove ima mogućnosti čak i onda kada se ne slažemo u potpunosti sa njima. Ta moć sugestije i meditativne korespondencije sa čitaocem novo je i vredno svojstvo Tautovićevo. Problemu realizma vratiće se autor ove knjige još jednom, kada bude raspravljao o teorijskim razmišljanjima Đorđa Jovanovića, čije je središte upravo poimanje realizma.

Prvi deo knjige završen je interesantnom temom: „Individuum ineffabile est?” — o odnosu književne istorije i sociologije umetnosti. Tautović u tom pogledu spada među one autore koji od svojih stavova ne odstupaju, koji nisu podložni sugestijama ili stilizovanju. Naprotiv, on vehementno i sve vehementnije brani te stavove, iskazuje oštru reč osude, neslaganja, preterane oštine, kao što će se pokazati u jačem svetlu u drugom delu ove knjige.

Drugi deo knjige nazvan je „Iskustva”, da plastično pokaže kako se shvatanja iz prvog dela mogu primeniti na pojedine književne žanrove: pripovetku, roman, poeziju, književnost za decu. Ovi ogleđi uži su po značaju, nekad manji po obimu, a nastajali su u različitim prilikama, — uglavnom se može reći da je većina njih nastala u periodu od 1960. do 1970. godine. Taj vremenski raspon pokazuje, na nekoliko planova, evoluciju teorijske misli, njenu praktičnu primenu u evropskoj i jugoslovenskoj književnosti. Sasvim savesno označivši vreme nastajanja svakog od ovih ogleđi i članaka, autor Čekića nam je pomogao da pratimo njegovu vlastitu evoluciju, tako da se naša zapažanja mogu svrstati u nekoliko ravni. Stoga „Iskustva” predstavljaju konfrontaciju teorijskih stavova sa kreativnim iskustvima.

Tautović je zagovornik vitalističkog shvatanja života, onog delotvornog neposustajanja koje na kraju pobeđuje uprkos mnogobrojnim životnim porazima i nedaćama (Fokner je govorio da je čovek zbir nesreća). Stoga je prvi prilog ovog dela knjige posvetio prevazilaženju tragike, pozivajući se na Marksovo mišljenje da poraz u borbi može da deluje blagotvornije od odustajanja od bitke. Slabiji je onaj deo koji govori o neumitnosti i mogućnosti, a mnogo bolji onaj o humanizaciji patnje i sreće („revolucija je skok u procesu *humanizacije*, a taj proces nadilazi tradicionalnu antinomiju patnje i sreće” — kaže Tautović). Veoma je uspeo i onaj deo ovog poglavlja koji je suprotstavljen filozofiji egzistencijalizma (str. 114).

Tautovićeva ideološka neslaganja sa nekim od buržoaskih teoretičara ponekad idu na štetu estetičkih razmatranja tih teoretičara. Takvu jednu osudu izrekao je Tautović osvrćući se na knjigu Lisjena Goldmana *Za sociologiju romana*. Očito je da autor Čekića ima pravo kada tvrdi da naučnik usredsređuje pažnju na naučni metod istraživanja, a književni kritičar ili istoričar na samu književnost. Budući da je sociologija književnosti interdisciplinarna oblast, sasvim je opravdano što dolazi do tako divergentnog odnosa. Međutim, u Tautovićevom ogledu nedostaje to bipolarno posmatranje, jer se Tautović ne bavi pronalascima do kojih je došao Goldman nego naučnim metodom istraživanja. Tako je zapostavljena jedna od komplementarnih strana, jer su mnogi Goldmanovi pronalasci, i u *Dijalektičkim istraživanjima* i u *Za sociologiju romana*, teorijski veoma primenivi (— to smo pokazali na primeru Jakova Ignjatovića primenjujući Goldmanovo shvatanje o odnosu tragične i komične vizije života, odnosno tragikomične vizije života, potom Goldmanov stav o reifikaciji i sl.).

Ne bi se mogao prihvatiti ni sud da postoji kriza romana, mada je tačna činjenica da, iako je to dominantan žanr književnog stvaralaštva, on nije u potpunosti proučen onako kao što je to, recimo, slučaj sa poezijom. No on se, kao „*univerzalna* umetnost, odnosno zamena svih tih književnih umetnosti, pa čak i generalan oblik kulture” (Alberes), i ne može tako lako proučiti s obzirom na njegovu obuhvatnost, na mogućnosti proučavaoca, počevši od svakodnevnih praktičnih teškoća (bitke za vreme), do sinteza koje moraju biti adekvatne predmetu proučavanja.

Mnogo je prihvatljiviji ogled »Priča o priči«, u kome autor veoma vispreno raspravlja o sudbini pripovetke, o njenom odnosu prema romanu, o srodnostima i razlikama, o unutrašnjim

podsticajima u nastajanju priče (psihologija umetničkog stvaranja). U tom pogledu Tautović ističe i neke paradokse, kao npr. onaj u pogledu *revolutionisanja* koje je istovremeno udaljilo i približilo roman i pripovetku (— vid. str. 156). Esej je poslužio kao nova mogućnost mireći raznorodna nastojanja. Ne našavši baš najsrećnije poređenje, mada voli slikovita poređenja, Tautović poredi klasičnu pripovetku sa fotografijom, a modernu prozu sa filmom, tvrdeći da se klasična pripovetka i moderna proza nalaze u tom odnosu. Ovakav zaključak svakako zahteva dopunska objašnjenja. Sličan slučaj je i sa narednim prilogom »Pesma o pesmi«.

Jedna od tema koja je izrazito tautovićevska je angažovana poezija. Njoj Tautović, međutim, ne posvećuje dovoljno prostora, mada se slažemo sa njegovim postavkama, kao što je, na primer, ova: »U svojoj estetičkoj projekciji, isto protivrečje (— tj. dijalektičko protivrečje poezije i akcije; prim. R. I.) javlja se kao pitanje odnosa između društvene delotvornosti stiha i njegove umetničke vrednosti. Možda ne bi bilo naodmet primetiti, već sad, da izrazito angažovanu poeziju specifikuje pokretna *ravnoteža* između oba činioca, dok ostalu poeziju karakteriše pretežnost umetničkog kvaliteta. Čini se da poezija kao takva ni u kom slučaju ne podnosi prevagu društvene delotvornosti: u slučaju ovakve prevage, angažovana poezija bila bi neka vrsta angažovanosti, ali ne i punovredna poezija.«

»Iskustva« su završena jednim ogledom o preporodu u znaku naučne fantastike i ogledom »Preokret ili ništa«, u kome se autor knjige zalaže za razbijanje dosadašnjeg stilskog izraza u svim književnim žanrovima, za razbijanje monotonije tradicionalističkog izraza, i ističe zahtev za inovacijama koje bi predstavljale stvarni preokret umetnosti reči. Redak skepticizam izbija na ponekim stranicama ovog oglada zbog stagnacije umetnosti i posustalosti da se prati naučna revolucija i tehnološki razvoj, mada je umetnost često prethodila i jednom i drugom.

»Suočavanja«, treći deo, zauzimaju više od trećine knjige. U njima autor dokazuje uže teme, pri čemu je manje morao da vodi računa o mirenju suprotnosti u nekim od večnih pitanja umetnosti, estetike i filozofije. Interes, međutim, za te probleme nije opao u ovom delu knjige. Naprotiv, Tautović se u njemu još više i žestice deklarise, pokazujući svoje simpatije i antipatije za pojedine autore. Ocenjivanje (kojim se Tautović istovremeno bavi i u tekućoj književnoj kritici, ali ne na nivou koji pokazuje ovom knjigom) je započeto radom »Gramšijeva estetika-tekovina marksizma«, a nastavljeno kriti-

kom Lukačevog *Istorijskog romana*, što se izravno može nadovezati na oglede iz »Iskustava« u kojima se govori o sudbini romana; potom je objašnjen moderni realizam Đorđa Jovanovića. Tu je Tautović često prinuđen da objašnjava veoma teško objašnjive paradokse, da bi suprotstavio svoja mišljenja dotad izrečenim. On se služi metodom nadograđivanja, suprotnosti razrešava sopstvenim viđenjem pojedinih pojava.

Raspravljajući obuhvatno i precizno o strukturi i strukturalizmu Tautović se opredelio za *strukturu*, ali je odbacio *strukturalizam* kao metod proučavanja. Prilog ove vrste bio je nužan za razgraničavanje marksističke od građanske estetike, od jednog vala koji pod maskom unošenja novina unosi i neke antidijalektičke poglede na prirodu umetničkog dela. Veoma precizno raspravljajući o strukturi i destrukciji, o strukturi i kibernetici, strukturi i dijalektici, strukturi i materiji, i o modelovanju, Tautović na kraju predlaže *materijalizam* umesto *strukturalizma*.

Knjige poput Tautovićevo *Čekića*, zahvaljujući aktuelnosti svake od pokrenutih tema, pogotovu tema na koje se nije dovoljno do sada ukazivalo (spomenimo, ilustracije radi, naučnu fantastiku), uvek izazivaju niz sporova, zavisno od toga koliko su nove vrednosti u knjizi branjene ili neodbranjene, koliko se i kakvih protivstavljanja može tim povodom saopštiti. Stoga smatramo da je prikladnije ako se sa tom vrstom knjiga razvije polemika oko onih nekoliko premisa koje čine okosnicu autorovog vrednosnog sistema, dakle ne horizontalan nego vertikalni presek, jer se na taj način lakše raspravlja o tematici i lakše se ustanovi za koji se sistem vrednovanja autor opredelio. Međutim, budući da je samim komponovanjem knjige ta tematika donekle, već po svojoj unutrašnjoj srodnosti grupisana, da je autor knjige takvim načinom komponovanja knjige već izvršio neke neophodne predradnje za konačno ocenjivanje njegovog doprinosa, to je van svake sumnje da su knjige poput Tautovićeve retke i dobrodošle, da i pored nekih spornih mesta izazivaju i zadržavaju naš interes — na duže vreme, nadamo se — jer te knjige ne zastarevaju. Time je višestranu ispunjena funkcija ove knjige.

---

MARKO NEDIĆ

---

# ŽIVOT VAN SEBE ILI ŽUDNJA ZA SMRĆU

---

## RASTKO PETROVIĆ I ETIKA ŽIVOTA

---

Iako je roman *Sa silama nemerljivim* objavljen pre proze *Ljudi govore* i pre *Afrike*, centralnog putopisa Rastka Petrovića, on u teorijskom pogledu umnogome ilustruje i objašnjava pojedine veoma značajne stvaralačke odnose u njima, i po svom značenju pre bi sledio pomenuta dela nego što bi im prethodio.

Ako je u putopisima, posebno u *Africi*, dominantan jedan emocionalan, afektivan odnos prema predmetu prikazivanja, koji u suštini izražava poetski odnos prema stvarnosti, tj. estetski nazor<sup>1)</sup> Rastka Petrovića na stvarnost, i ako je u prozi *Ljudi govore* prisutan pored prvog i jedan kosmološki pogled na život, onda se za roman *Sa silama nemerljivim* može vezati čist misaoni, tj. etički odnos prema stvarnosti i životu. I etički i estetski nazor na stvarnost, čiji se domen u slučaju Rastka Petrovića odnosi samo na okvire njegovog književnog dela<sup>2)</sup>, nastajali su skoro istovremeno. Estetski je, istina, imao prednost u najranijim radovima, ali prisustvo etičkog vidno je i u njima, naročito u pesničkoj

<sup>1)</sup> Kjerkegor, Seren: *Osvrt na moje djelo*, str. 6, i dalje. Bošnjak, B.: Seren Kjerkegor filozof religiozne egzistencije (pogovor knjizi S. Kjerkegora: *Osvrt na moje djelo*; „Vuk Karadžić“ Beograd, 1965, str. 109). Grlić D.: Pogovor (knjizi S. Kjerkegora *Dnevnik jednog zavodnika*; „Mladost“, Zagreb, 1956, str. 206).

<sup>2)</sup> Estetski i etički nazor na stvarnost kod Kjerkegora odnose se na celokupnu čovekovu egzistenciju, tj. oni su nužne faze kroz koje ova prolazi na putu prema religioznom shvatanju i objašnjenju stvarnosti, dok, primenjeni na umetničko delo, oni prvenstveno objašnjavaju karakter umetničkog predmeta i odnose se samo na okvire ostvarene umetnosti.

obradi »velike teme života«. Ali etički nazor još uvek je ostao nedefinisan, a u poeziji, zbog njene specifične prirode, on je prvenstveno predstavljao stvaralački izraz odgovarajućih stanja duha Rastka Petrovića. Jedino je prozna forma mogla postati pravi medijum za diskurzivno definisanje tog odnosa.

Roman *Sa silama nemerljivim*, objavljen u Srpskom književnom glasniku 1927. godine, za osnovni predmet pripovedanja ima odnos pojedinca prema fenomenu života, prema vrednostima i oblicima življenja, i stavu prema umiranju i smrti. U vreme kad je roman pisan još nisu bili posve prošli »dani senzualnosti, gordosti mladićke, velikih drhtanja«, doba čulnosti i ekstaza života. »Život veliki, divni, pijani, fizički život bilja i rastinja, pada reka, jurenja oblaka, mladih tela«<sup>3)</sup> nije bio ni u literaturi, a ni u njegovom životu potpuno iscrpen. Ali da bi, pre svega, u životu shvatio pravi značaj ovih pojava, Rastku Petroviću bilo je nužno da zauzme racionalniji stav prema njima, da proceni njihovu stvarnu vrednost i doživi ih i misljuje a ne samo čulima. Jedna od važnih tema u životu Rastka Petrovića, dakle i u njegovoj literaturi, bila je tema smisla života i smrti kao opštih pojmova, i smisla ljubavi kao posebnog, središnjeg i najvišeg momenta između ove dve polarnosti. U takvoj misaonoj i emotivnoj situaciji nastao je roman *Sa silama nemerljivim*, u kojem njegov tvorac pokušava da stvaralački razreši neke svoje i opšte dileme, da činom stvaranja dopre do najboljeg rešenja za njih, kad mu je to u životu bilo teško da postigne.

Sam roman po svojim umetničkim dostignućima ne zauzima visoko mesto u književnom delu Rastka Petrovića. Njegova osnovna mana je u literarnoj konstrukciji. Događaji koji se odvijaju u romanu mogli su se, u krajnjoj liniji, desiti i u životu, ali u delu ne postoji dublja logična motivacija za njih. Većina postupaka glavnih ličnosti proizlazi iz slučajnosti, »iz hira, iz inata«, kako kaže i sam pripovedač u delu, a ne iz dublje unutrašnje uzročnosti, niti iz nužnosti. Zato te ličnosti i izgledaju uopštene i nedovoljno individualizovane. Čak ni najopštiji socijalni ili vremenski uzroci nisu naznačeni u delu, da bi se bar preko njih uspostavio jedan konkretniji odnos unutar atmosfere romana i postupaka glavnih ličnosti. Stalni prelazi iz jednog psihološkog stanja u drugo, iz jednog osećanja u drugo, takođe snažno ali posve drugačijeg kvaliteta, doveli su ponekad u sumnju osnovnu zamisao i stvarnu funkciju dela. Jedina opravdanija motivacija za česte emotivne metamorfoze, slične kat-

---

<sup>3)</sup> Petrović, Rastko: *Poezija* (Opšti podaci i život pesnika), „Prosveta“, Beograd, 1963, str. 59.

kad po načinu na koji se smenjuju onima iz Stendalovog *Crvenog i crnog*, nalazi se u nagoveštenim dubljim i nesaznatljivim, a apriorno datim psihičkim osobinama pojedinih ličnosti. Moderni prozni postupak uvođenja u tekst već formiranih karaktera nije davao dovoljno objašnjenja za sve što se celokupnim tekstom reklo. Ponekad je bio i u stvarnoj suprotnosti s osnovnim postupkom primenjenim u romanu, u kojem je upravo psihološka motivacija morala imati dominantno značenje. Apriorno svodenje na individuu i njene psihičke reakcije, više uslovljene nekim fatumskim, nemerljivim i nedefinisanim silama i uzrocima, nego stvarnim ili nagoveštenim ubedljivim psihološkim razlozima, ipak je otvaralo dovoljno mogućnosti za formiranje jednog modernijeg proznog teksta. Ali autor je često odstupao od svojih postavljenih zamisli. Prelazeći u pripovedanju iz jedne psihološke perspektive u drugu i vezujući ih samostalnim pripovedačevim komentarima koji su po stepenu i širini saznanja uvek mogli da obuhvate svaku ličnu perspektivu junaka u delu, autor se u suštini vraćao naglašenom psihološkom tipu pripovedanja, tj. psihološkom tipu romana. To je možda zaista trebalo da bude izraziti beogradski psihološki ili ljubavni roman, ali takav nije postao jer njegov autor nije težio građenju onih dramatskih situacija u romanu koje bi oživele njegov jednodimenzionalan karakter. (Jedina dramska situacija u delu — susret svih lica romana u sobi mladog Irca, glavne ličnosti dela — odvija se statično i nedramatski.) Zato se roman, ovakav kakav je, pretvorio jednim delom u jasno usmereno psihologiziranje i monologiziranje, koje se, međutim, često iscrpljivalo i samo u sebi.

Ali »i pored svojih očevidnih slabosti, ovo je, međutim — kako kaže Marko Ristić u belešci o ovom romanu —<sup>4)</sup> jedno neosporno značajno delo, po svemu što je u njega uneo Rastko Petrović od svojih fantazama, od svojih pesničkih i životnih (egzistencijalnih) briga i egzaltacija.« Te egzistencijalne brige projektovane su u romanu u psihologiju, u svest i u podsvest glavnog junaka u njemu, mladog Irca. Njegove naglašene metafizičke egzaltacije, koje nikako nisu mogle da nađu odgovarajuće reference i opravdanja u praktičnoj, svakodnevnoj stvarnosti, vodile su ga nužno jednom fatalističkom intelektualnom stavu prema životu i njegovim vrednostima. Svestan da je nemoćan da ostvari apsolutnu slobodu svoje ličnosti, i da apsolutne slobode uistinu i nema u životu, on je iz jednog banalnog sukoba sa ocem, sukoba generacija kakav se često sreće u literaturi (čiji uticaj na vlastito ponašanje ne negira ni sam junak, koji u

<sup>4)</sup> Ristić, Marko: Napomene za roman Rastka Petrovića (*Sa silama nemerljivim*: „Nolit“, Beograd, 1963, str. 205).



nekoliko navrata kao svoju lektiru pominje jedan Židov roman, u stvari *Kovače lažnog novca* — s kojima se prvi deo ovog romana na fabulativnom planu znatno dodiruje), i iz jednog psihološkog a ne moralnog sukoba sa »svojom devojkom«, mladi Irac konstruiše vlastitu egzistencijalnu dramu, i stvarnu ličnu tragediju. Žudnjom za smrću, kao apriornim uzrokom i krajnjom posledicom svoje prevelike odanosti životu, Irac je u krajnjoj liniji nalazio istovremeno, psihološko i metafizičko opravdanje za sve svoje postupke, kao i za svoju ličnu tragediju. Rastko Petrović je vrednost življenja i neminovnost smrti, samoubistvom mladog Irca doveo u nerazlučivu sudbinsku vezu. Metafizička intonacija mnogih Irčevih emotivnih reakcija i dilema, koja je umetnutom pričom o anđelima i snom glavnog junaka (kojim se uspostavlja dublje značenje same te priče u tekstu) dovedena u zavisnost od nekih opštijih i zagonetnijih uzroka iz pojedinačne subjektivne sfere, nije ipak dovela u sumnju pesnikovu iskrenu privrženost životu i njegovo uporno traganje za vrednostima života. (Za njega je život »ipak, apsolutno, sad, i zauvek, veličanstven«.<sup>5)</sup>) Njegovo mišljenje o vrednosti života takođe ne može biti u suprotnosti s njegovom žudnjom za smrću. Žudnja za smrću upravo je odgovor njegovom stavu o veličini življenja. Njome je težio da pobedi prolaznost pojedinačnog trajanja, a samim činom samoubistva, mirnog, pribranog i oduhovljenog ličnog obračuna sa svojom pojedinačnom nesavršenošću, pobedio je i tu žudnju u sebi. Osećajući da nije spreman za apsolutni život, on je pošao ka apsolutnoj smrti.

S druge strane, povezanost ovog problema s kontekstom celokupnog dela čini da ovaj roman postaje značajan i po tome što u sebi sadrži objašnjenje jednog od osnovnih stvaralačkih uzroka za estetski i etički odnos prema stvarnosti primenjen u književnom delu Rastka Petrovića, objašnjenje »osećanja života«, kako sam pisac preko jedne ličnosti u romanu definiše taj pojam. Najznačajniji deo u romanu u tom pogledu jeste epizoda o mladiću koji u bekstvu od života kojim je živeo u prošlosti doživljava susret sa anđelima. Sama epizoda uklapa se u strukturu romana, odnosno u njen fabulativni deo, samo utoliko što treba da predstavlja paralelu sa životom i postupcima mladog Irca. U kompozicionom smislu, njena vrednost i mesto u adekvatnom su odnosu prema kontekstu dela na isti način na koji je to i epizoda o Van Gogu u »Burleski gospodina Peruna boga groma«. U njoj su ponovljeni neki stavovi Rastka Petrovića formulisani ranije, već u njegovom autobiografskom zapisu »Opšti podaci i život pesnika«, i stvaralački primenjeni u većini njegovih književnih dela.

<sup>5)</sup> Petrović, R.: *Sa silama nemerljivim*, „Nolit“, Beograd, 1963, str. 50.

Osećanje života, prema ovoj epizodi, jeste osnovno čovekovo osećanje, ono daje stvarni smisao svemu što ovaj afektivno ili misaono doživljava. »Sadržaj jednog doživljaja ne bi bio ni veseo, ni tužan, ni zanosan sam po sebi, da nije nečega što kroz njega bije.«<sup>6)</sup> Smisao i značaj života ne nalaze se »stvarno ni u jednom posebnom događaju, ni u jednom izdvojenom doživljaju, već u našem osećanju života uopšte.«<sup>7)</sup> Čovek gradi svoj život, »čak svojim osećanjem življenja više no svojim stvarnim doživljajima, i ono što svi zovemo pravim životom nije toliko u njegovoj događajnoj biografiji koliko u jednoj osećajnosti i tačnosti življenja. A osećanje života nije samo u ljubavi prema životu, no u potpunoj privrženosti za njega, vegetalnoj, životinjskoj, matematičkoj.«<sup>8)</sup> »Taj dani čas najjače osećajnosti; iznad osećanja radosti i tuge, divni čas, nepojmljivo osećanje tačnoga življenja, besprimerno, silno i iznad svih drugih osećanja, telesnih ili takvih duhovnih trpljenja;... to je trenutak skoro potpunog unutarnjeg usredsređivanja, a istovremeno duhovnog umnogostručenja pažnje nad svim što se zbiva.«<sup>9)</sup> Upravo identično osećanje prisutno je u skoro svim proznim delima Rastka Petrovića. Faze kroz koje je prolazilo mogu se lako uočiti u razvojnoj liniji tih dela. U prvim pesmama, onim pre »Otkrovenja«, u većini pripovedaka i u »Burleski«, to je mlada lačko, stihijno, afektivno, senzualno osećanje, u kojem mladićka težnja za slobodom ili za destrukcijom i silina osećanja prema predmetima ličnih strasti nadvladavaju smisao takvog određenja. Definicija ovog osećanja, međutim, još nije oformljena. U »Otkrovenju« je već prisutna težnja da se preko pojedinih subjektivnih tema dopre do suštine, do izvora tog osećanja, ali izvesna misaona nedorečenost i neujednačenost ostaju još uvek njegova bitna odlika. U vremenu posle »Otkrovenja«, kao posledica kristalizacije izvesnih stavova Rastka Petrovića prema vlastitom životu i životu uopšte, nastaje pomenuti esej »Opšti podaci i život pesnika«, u kojem je prvi put eksplicitno istaknuta teza o potrebi osećanja života i o »neprestanom subjektiviranju objektivnog«. »On se pomirio sa svim stvarima — kaže Rastko Petrović o sebi u tom eseju — ... proživeti samo, svim svojim čovečanskim sposobnostima, život. Proživeti ga dobro i sa dubokim osećanjem razumevanja i ljubavi.«<sup>10)</sup>

Stvarno osećanje života, kao sadržaj stvaralačke svesti Rastka Petrovića, davalo je uvek poetski

<sup>6)</sup> Isto, str. 56.

<sup>7)</sup> Isto, str. 57.

<sup>8)</sup> Isto, str. 64.

<sup>9)</sup> Vid. Ristić, Marko: *Prisustva*, str. 276—304.

<sup>10)</sup> Petrović, R.: *Poezija*, str. 59.

karakter njegovim prozama, jer ih je prelivalo snažnim individualnim, pesničkim i lirskim tonovima. To osećanje razumevanja i ljubavi, tj. osećanje duboke humanosti, najprisutnije je u knjizi *Ljudi govore*, i docnije, u drugom delu *Dana šestog*. Zato je bilo moguće, upravo u tim delima, naročito u prozi *Ljudi govore*, postići ono savršeno jedinstvo subjektivnog i objektivnog, koje najargumentovanije govori o pozitivnoj tendenciji osećanja života u konkretnom književnom delu.

Međutim, bitan uslov za pozitivno ispoljavanje tog osećanja u književnom delu jeste postojanje stvarne, konkretne vrednosti u životu na koji se ono odnosi. I na taj zahtev Rastko Petrović jednim delom odgovara romanom *Sa silama nemerljivim*. Direktan odgovor ni ovde se ne daje, ali se ukazuje jasno na njegove moguće oblike. Vrednost života treba tražiti, prema rečima Irčevog druga Stevana, u »neispunjenoj čežnji za potpunosti«, u stremljenju ka životu van svoje ograničene prolazne ličnosti, ka »opštoj matici života«, ka »Životu uopšte«, koji je »širi, obilniji, potpuniji, u kome je ovaj i ovakav naš ukupni, u kakvom se krećemo, samo jedan detalj, i samo jedan element... i taj drugi život nije onaj docniji, nije zagrobni, već baš savremeni, baš prisutni život, u koji mi samo ne uspevamo da prodremo«. <sup>11)</sup> Taj život je svuda oko čoveka, ali »azuran i nedostižan«. Ono što nagoveštava prisustvo tog života jeste čovekova ideja o njemu. Protagonist ovakvog mišljenja u romanu, Irčev drug Stevan, budući Stevan Džamić u *Danu šestom*, završava ovu apologiju života zaključkom da »postoji jedino ovakav život kakav živimo«, i da čovekovo osećanje života takođe pripada tome životu«. <sup>12)</sup> Odgovor na pitanje o vrednosti života treba da se traži ponovo u čovekovom stavu prema konkretnom životu, ponovo u samom životu i u čovekovo svesti o osećanju toga života. »Život čoveka smatramo samo onda vrednosnim ako osećamo da ga je sam taj čovek preživljavao osećajno, sa težnjom da on bude precizan, da svaka pojedinost ima osećajnu akustičnost celog života, borbeno, sa odabiranjem, sa žrtvovanjem«. <sup>13)</sup> Ovako eksplicitne stavove, prožete dubokom senzualističkom notom, bilo je moguće izreći samo kada je sopstveno životno iskustvo potvrdilo njihovu tačnost. Oni izražavaju čitavu filozofiju življenja, čiji je krajnji cilj »umijeće življenja«, koje se ostvaruje u »dimenzijama vrednosti« i »stalnog traženja jednog kritičkog merila« za svoju jedinstvenost. Žudnja za smrću u kontekstu takvog osećanja života jeste žudnja

<sup>11)</sup> Petrović, Rastko: *Sa silama nemerljivim*, str. 114.

<sup>12)</sup> Isto, str. 114.

<sup>13)</sup> Isto, str. 66.

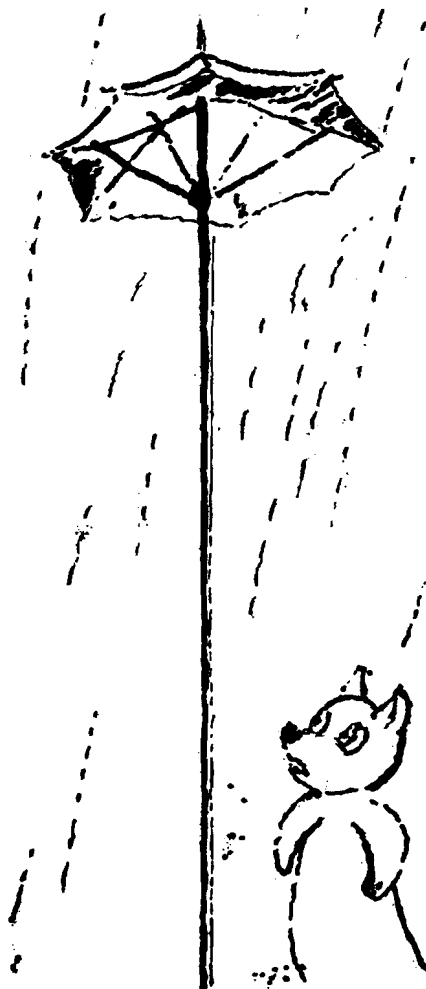
za punim životom, za punim subjektivnim savršenstvom, za apsolutnom slobodom u životu.

Delovanje ovih stavova o vrednosti i osećanju života primenjenih na konkretnu književnu tvorinu, odnosi se jednim delom i na nivo izraza u delu. Izraz u tom slučaju, shvaćen šire, kao zbir stilskih, sadržinskih i idejnih preokupacija, neminovno dobija poetska obeležja, a ne filozofska ili neka druga, jer mu, bez obzira na preokupaciju, osnovni ton značenja daje pripovedač. U tom smislu roman *Sa silama nemerljivim* takođe bi imao karakteristike poetskog romana.<sup>14)</sup> On to, međutim, nije u potpunosti, jer su mu izražajne odlike isuviše racionalizovane, jer je uticaj čistog racionalnog elementa bio prevelik — i na psihološkom, i na moralnom, i na fabulativnom planu. Ono što je sprečavalo glavnog junaka da dopre do jedinstvenog zaključka i rešenja o vrednosti života i do svog ličnog osećanja života, pročišćenog i apsolutno subjektiviranog — »stalno motrenje napregnutom pažnjom i svešću tog procenjivanja koje se vrši osećanjima« — u širim okvirima stvaralo je disproporciju između dva načina ispoljavanja stvaralačkog izraza, diskurzivnog i slikovitog, i bilo je najveća prepreka uspostavljanju, najpre čvršćeg proznog integriteta dela, a zatim, u njegovim okvirima, i poetskog i lirskog. S druge strane, u samom romanu, kao otvorenoj duhovnoj činjenici, postojala je izrazita tendencija da se afirmiše upravo jedinstveno osećanje života. Zato sve ličnosti i poseduju skoro identičan odnos prema stvarnosti. Sve su usredsređene na osećajno, afektivno doživljavanje sveta, sve osećaju prolaznost života i imaju jednu melanholičnu i tragičnu crtu u svom karakteru koja ih sprečava da život prihvate otvoreno, »sa dubokim osećanjem razumevanja i ljubavi«. Uzdrtalost i uzbuđenje pred životom najjači je emocionalni izraz tog osećanja. To uzbuđenje, taj nedefinisani strah, to nepromenjeno, totalno osećanje jednog čoveka, isto u svakom trenutku i pred svakim predmetom, osećanje u kojem je racionalnost samo nedostižni ideal, i zato tako formalno prisutan u njemu, — konačno, ta žudnja za smrću da bi se potvrdio život, sve to upućuje na zaključak da je reč o protagonistima čiji je odnos prema stvarnosti i životu istovremeno poetski i lirski i duboko fatalistički određen. Tako je Rastko Petrović, u sukobu kompozicionih i izražajnih neujednačenosti u romanu i visokih intelektualnih i moralnih zahteva koje je postavljao svom glavnom junaku, oblikom i sadržinom kojima je predstavio njegovu svest

<sup>14)</sup> Vid. Lukić, Sveta: *Plavi pesak, Šareni vetrovi* — poetski romani Vsevoloda Ivanova (Predgovor knjizi V. Ivanov: *Plavi pesak*; „Nolit“, Beograd, str. 11).

ipak ponudio dovoljno opravdanja za čitav roman.

U svetlu ovih odnosa valja tražiti izražajne, a isto tako i etičke i idejne elemente koji se pojavljuju u daljem proznom stvaralaštvu Rastka Petrovića. Bez apostrofiranja ili podrazumevanja stavova i ostvarenih rešenja iz romana *Sa silama nemerljivim* bilo bi teško shvatiti i objasniti i osnovno značenje i osnovni izraz romana *Dan šesti*, kao i mnogih ranijih proznih i pesničkih ostvarenja.



# KULTURA IZMEĐU MOĆI I HUMANITETA

---

Već više od jedne decenije tema koju je pokrenula knjiga ser Carlsa Snoua predmet je široke i značajne diskusije ne samo u Engleskoj već i van nje. Brošura sa malim predavanjem Čarlsa Snoua izazvala je polemiku koja najmanje desetostruko premaša u obimu ono što je on kazao. Zapravo i nije reč o knjizi — već o jednom predavanju koje je Snou održao na Kembridžu, u okviru dobre tradicije Ridovih predavanja, iz ciklusa za godinu 1959. Oštre zamerke, odricanja, napadi, ne prestaju, a čuđenje je tim veće što Snou nije pokrenuo nikakav nov problem. Više od toga, to o čemu u svom predavanju razmišlja ser Snou, problem je star i poznat koliko i čovek i ljudska kultura, uopšte<sup>1)</sup>

Reč je o odnosu između naučne kulture i humanističkih nauka, između kulture strogo naučne i kulture književne, između racionalnog i čulnog. Ono o čemu razmišlja Snou može se izraziti na mnogo načina — da li je to večna borba između Prometeja i Orfeja, ili Apolona i Dionisa, skoro da je svejedno. Problem je, jednostavnije rečeno, jedan i isti, ma koji način eksplikacije prihvatili. Međutim, samo to je već dovoljno da покаže i naglasi kako problemi koji su zaokupili Čarlsa Snoua nisu ništa slučajno, efemerno, sporredno. Značajno je baš to što je Carls Snou progovorio u pravo vreme, u vreme kada se problem odnosa između nauke i humaniteta pojavljuje u obliku sukoba od čijeg ishoda kao da zavisi rešenje velikih pitanja današnjeg svetskog kulturnog momenta. Više nego ikada do sada kao da se traži i želi sinteza, jezik sporazumevanja između nauke i humaniteta, nova nada koja bi imala podlogu u realnosti.

---

<sup>1)</sup> Naše raspravljanje nekih pitanja iz kruga onih koja opsedaju Snoua, pisano je povodom njegove knjige *Dve kulture* (izdanje NUBS, Beograd, 1971). Pored rasprave o dvema kulturama, knjiga sadrži i dopune samoga autora pisane mnogo kasnije.

Poznati naučnik, naučnik po profesiji, i pisac romana o kojima književna kritika, istina, veoma različito sudi, sam Snou je ličnost koja bi o svemu tome kompetentno mogla govoriti. To je samo sobom, na početku, ulivalo nade da neće biti pristrasnosti, jednostranosti, skoro neminovne ako o ovim problemima raspravlja naučnik, odnosno književnik. Snou je pošao od činjenice — takođe ne nove i tek od njega primecene — da postoji veliki jaz između naučne kulture i tradicionalne, književne kulture, da postoji sve naglašenije nerazumevanje i upadljivo prisvajanje pojma intelektualac od strane pisaca. Književnik i naučnik se ne razumeju; konačno se, misli Snou, baš u naše vreme gubi svaki trag jeziku njihovog eventualnog sporazumevanja, jer je sasvim malo nauke u poetici našega veka, a naučnici književnike, bezmalo, smatraju suvišnima. Jaz postaje preteći, sa posledicama katastrofalnim, jer se čini da je naš vek poverovao u izbor i otkriće specijalizacije naučnih disciplina više nego i jedan od vekova pre nas. To opredeljenje za specijalizovanu, primenjenu i strogo funkcionalnu nauku pojačava vera u izgradnju budućnosti, buduće civilizacije, vera koja je više no ikada do sada ne samo utopijska vizija nego i realna mogućnost. Taj jaz je nastao po Snouu još sredinom prošloga veka, još sa razvojem naučno-tehničke revolucije.

Tu podvojenost između naučne i humanističke kulture Snou vidi kao karakteristiku modernog Zapada, dok mu se čini da je na modernom Istoku nema, ili da je bar manje primetna.

Podvojenost o kojoj govori Snou ima različite uzroke i možda je najbolje prihvatiti jednu od njegovih alternacija, po kojoj razlozi jaza i podvojenosti leže u samoj strukturi, »u unutrašnjoj dinamici samih različitih vrsta duhovne delatnosti«. Intelektualci su, po Snouu, mašinski i otklasi još od XIX veka, nisu još od onda razumeli niti prihvatili naučno-tehničku revoluciju, i danas su joj i otpor i negacija. Međutim, svakako je preterano u moćnoj književnoj reči, u književnicima samima videti isključivo tu luditsku crtu. Još je neprihvatljivije pobunu intelektualaca protiv mašinske civilizacije datirati tako kasno — i kineski mislioci iz vremena Čuang-ce-a sasvim su savremeno razmišljali o moći reči i moći mašine, a njihov je intelektualni nemir i nama, danas, savremen.

Kako naći izlaz, kako premostiti taj kobni jaz?

Snou vidi mogućnost prevazilaženja podvojenosti u budućem sistemu obrazovanja, u trećoj kulturi. Mogućnost te treće kulture je u obrazo-

vanju, koje bi trebalo da moć nauke uskladi sa humanim nastojanjima. Međutim, sam Snou treću kulturu samo pominje, a to je izazvalo veoma različita shvatanja i tumačenja toga pojma.<sup>3)</sup>

Problem koji je postavio Čarls Snou, iako nije nov, ide u red problema od izuzetno velikog značaja. Istina, samo postavljanje i isticanje nije dovoljno da se reši i da se nađe eventualni izlaz. Da bismo na neki način vredno raspravljali ovaj problem, koliko je to moguće, moramo se osvrnuti i pogledati na jedno, na Zapadu ukorenjeno shvatanje pojmova kulture i civilizacije. Ne mislimo da sporimo klasične definicije ovih pojmova — one imaju, takve kakve su, i svoje opravdanje i značaj. Obrat ćemo, međutim, pažnju na to da za Arnolda Tojnbija, recimo, pojam civilizacija obuhvata kulturu uopšte, sve ono što se vekovima oblikovalo i izrazilo kroz stilove i epohe. Čin naučnog pregnuća, naučnih rezultata, jednako kao i njihovo ljudsko vrednovanje i primena, to je ono što nam je materijalno i duhovno ostalo iz istorije — to je kultura ili, kako Tojnbi kaže, civilizacija.

Ne možemo probleme o kojima raspravlja Snou valjano razumeti ako, makar uslovno, ne prihvatimo izvesno razlikovanje kulture i civilizacije, gledano uopšte. Mi nećemo ići tako daleko da kulturu, nasuprot civilizaciji, izvodimo direktno iz kulta, da joj nalazimo obavezno sakralno poreklo i smisao, ali izvesnu razliku među njima moramo prihvatiti. Čini se da je to razlika u pojmu i u suštini ovoga puta. Kultura je nastavak i trajanje duha kultivacije, osvajanje i očovečenje sveta koje se izražava kroz duhovni rad i materijalno stvaranje. Ona je obavezna mera čovekovoga rasta kao kulturnog bića. Njena duhovna, intelektualna poruka ide i nastavlja se čak i onda kada su materijalni ostaci sasvim mali ili skoro nestali. Ona ima u sebi nečeg večnog što joj i daje humani smisao i namenu tokom istorije. Civilizacija je, pak, i sama proizvod kulture, njen neposredni rezultat, ali — ona nosi i oličava duh propadljivosti svake kulture. Civilizacija je najčešće sva od trenutka, ona je neposredna korist čoveku, urasta u dan današnji, ne vezuje nas za naše juče, za nekada, za pretke, kao što to čini kultura.

Gde je mesto nauke u kulturi i civilizaciji?

Danas je to pitanje od velikog značaja, jer se razvoj nauke u drugoj naučnoj revoluciji podi-

---

<sup>3)</sup> Upravo je pominjanje treće kulture kao buduće sinteze izazvalo pažnju teologa. U tom smislu je predavanje Snoua i primećeno i prikazivano u nas. Uporediti članak u časopisu *Teološki pogledi*, 2/1968. g., gde se rešenje nalazi u tradicionalnoj hrišćanskoj dogmi o Trojici.



gao na stepen koji i hrabri i zabrinjava. Hrabri naučnika jer mu potvrđuje nove i neslućene mogućnosti, hrabri siromašne i nerazvijene jer im otvara puteve budućeg obaveznog blagostanja. Međutim, to nije dovoljno ni kao uteha, kako bi Snou hteo da veruje. Naučni Faust je prodao ili izgleda počeo da prodaje svoju dušu Molohu moći i totalitarizma. On, naučnik, nema prostora za sumnju i pobunu, on je uvučen u mreže konformizma, on je integrisan u sistem moći koji hoće da zavlada svetom, da sagradi Veliku Utopiju. Porazavajuća je moć tog sistema totalne hegemonije. Šta ostaje od Snouove nade u obrazovanje, kada taj sistem i obrazovanje pretvara u mrežu podesnu za sebe. Kako onda razumeti taj optimizam naučnika o kome Snou tako govori?

Pisac (reč je uglavnom o velikoj literaturi našega veka) to nije: on se permanentno buni protiv najboljeg od svetova, protiv obilja i blagostanja koji bi bili cena slobode. Jejs, Paund, Vindom Luis, slab su dokaz, nasuprot samo jednom Tomasu Manu, da je duh utrnuo u vreme istorijskog nemačkog sna o kontinentalnoj hegemoniji, u vreme poslednjeg svetskog rata. Jedva da je potrebno podsećati da je ta moć počivala na rezultatima moderne nauke. Jer, totalitarizam svoju moć zasniva na nauci i njenim dostignućima. Nesumnjivo je značenje nauke u izgradnji sveta koji, izgleda po svemu, ne obećava čoveku budućnosti cvetnu Arkadiju. Zato je posebno pitanje kolika je stvarna moć humane, književne reči. O tome su najbolje rekli sami pisci, oni veliki koji su vlastitim angažmanom platili takva saznanja.

Moćna ili nemoćna, kako kada, upravo književna reč je često sve pobunjenom čoveku, s p e s u n i c a u potrazi za smislom. Sartr veruje da knjige treba pisati — »one nečemu služe«, a Krležin pobunjeni intelektualac sam protiv svih, veruje još jedino u »kutiju olovnih slova« kojom čovek govori sebi i drugima, od koje ništa bolje nije pronađeno da se posvedoči i kaže istina. Pisci svoju istinu ne daju moći, oni je svedoče na sav glas.

S druge strane, ne može se ni problem naučnikove savesti pojednostavljeno shvatati, kako to čini Snou, ističući uporno (što nije novo niti netačno) da je budućnost u kostima naučnika, da je optimizam naučnika značajna nada. Više nego ikada do sada počinje se nazirati nešto novo: to je novo baš zato što u našem veku dobija moralnu težinu izuzetnog značaja. Taj bismo problem nazvali saznanje, novo, saznanje naučnika o postojanju greha.

To saznanje izvire iz savesti koja se bogati upravo iz intelektualnih izvora. Naučnik traga i pronalazi — niti su veliki stvaralački umovi apsolutni mašinoklasti, niti su naučnici uvek slepa oruđa, to Snou uopštava bez mere — ali, on, naučnik i razmišlja o ljudskoj vrednosti svoga dela. Navešćemo samo svedočenje A. Solženjicina u romanu U krugu prvome, gde su opisane staljinske šarage, logori-rezervati za eksploataciju naučnih umova. Totalitarni sistem je naučnike nepravednom osudom, besmislenom osudom, stavio u položaj robova od kojih hoće da načini poslušne robote u službi vlastite moći. I baš tu, u uslovima specijalne, danteovske, privilegije koju im nudi totalitarizam, niče divna, ljudski velika misao da je veliki pisac nešto kao druga vlada u zemlji — bar tako bi trebalo da bude. U trenutku kada treba da ministru preda gotov nacrt aparata koji otkriva svakog građanina po boji glasa u telefonu gradske mreže, ili aparata koji se postavlja na klupe u gradskim parkovima, inženjer, naučnik baca sve u vatru pred očima samoga gospodara. On neće slobodu iz ruke Harun-al-Rašida po cenu hiljade nevinih koji će stići u još dublje danteovske krugove pakla. Poniklo je i učvrstilo se saznanje o grehu u protiv čovečnosti i ono je, ma kako to čudno zvučalo, jednako po vrednosti naučno-tehničkoj revoluciji, bar u moralnom smislu.

Da li su intelektualci mašinoklasti, pita se Snou, ali je već odavde jasno da je on izvršio uopštavanja bez mere, koja ne mogu važiti uvek.

Ostaje nada, istina, viđena malo drugačije nego što je vidi Snou. Moć i humanost su retko kada u toku istorije bili zajedno. Daleka budućnost koju su utopisti svih vremena pokušavali da dočaraju treba da ukine tu razliku. Međutim, ko je utopije i utopijske vizije bar malo proučavao dobro zna da je utopija ponudila izobilje po cenu ljudske slobode. Bar tako je u utopijama od Platona, preko Avgustina, Kampanele, Mora i opata Etjena Kabea. U tome je i stvarna beda Utopije — i one koju maštaju pisci i one koja se već realizovala makar jednim delom. Ali baš na tome da za budućnost pronađe slobodu kao dar bez cene uveličan rascvatom nauke, niče i nada antiutopije jednoga Orvela ili jednoga Zamjatina. Mislimo, otuda, da su antiutopisti malo ili nedovoljno primećeni kao pisci i mislioci, a da je poraznu kritiku bede Utopije započeo još Svift, — to se najčešće zaboravlja da istakne. Dublji smisao njegove satire, recimo, neposredno pretihodi antiutopiji kao savesti i intelektualnom saznanju.

Ser Čarls Snou, međutim, vidi bitni smisao sinteze budućnosti u humanističkoj kulturi, koja će

opstati — to je skoro uslov — ako asimilira što više naučnih znanja, tehnoloških podataka, čak. Sam po sebi ovaj stav ne bi bio naročito čudan niti nov da ga Snou na čudan način ne argumentuje. Pisci su, što se naučnih znanja tiče, na nivou svojih neolitskih predaka — jedan je od njegovih stavova. Otuda stiže do pohvala sovjetskoj modernoj književnosti, čiju vrlinu vidi upravo u negovanju tehnološkog detalja; time je ona savremena i na visini veka.

Istina je da se u sovjetskim romanima može naći do detalja prikazan tehnološki proces — to važi čak, setimo se, i za jednog Dudinceva — ali Snou zaboravlja da je to, najčešće, sve što i nalazimo u tim delima, koja, inače, o pitanjima bitno ljudskim govore na način davno prevaziđen, ili uopšte ne govore.

Naše mišljenje je, za onoga koji je Čarlsu Snouu sasvim poverovao, pomalo čudno, neobično. Umetnik može da govori o savremenim pitanjima iako ne zna da objasni Drugi zakon termodinamike, recimo, do kojeg je ser Čarlsu Snouu posebno stalo. On može da bude savremen u najdubljem ljudskom smislu i kada ostaje, što se izraza tiče, u mitološkim okvirima. Nije preterano pomenuti da su lamentacije drevnog biblijskog Jova ljudski duboke i savremene kao da ih je pisao i izrekao Šekspir, ili da su napisane iza žica koncentracionih logora. S druge strane — dodaćemo još i to — naučnik može bez Šekspira i Kamija ili Solženjicina samo na izgled. On ih mora znati da u svojoj savesti oseti ljudske posledice onoga što u žaru otkrivanja stvara i čini.

Čarls Snou je ipak progovorio u pravo vreme o problemima o kojima neće prestati da se govori. A skoro da i nije potrebno istaći koliko je njegova knjiga potrebna nama sada u našem kulturnom momentu kao podsticaj za razmišljanje. Ona će se već samim prevodom uklopiti u naše dileme oko izbora specijalizacije kao rešenja u obrazovanju, oko masovne i elitne kulture, jednom reči, u kontekst neminovne borbe između moći i humanosti baš u trenutku kada hvatamo i održavamo korak sa naučno-tehničkom revolucijom i tražimo, ovde i sada na našem tlu, svemtom procesu upravo humanu dimenziju kao jedinu nadu.

# FILOZOFIJA KAO KOORDINACIJA VREDNOSTI \*

---

Filozofija se neprekidno pita za smisao svega postojećeg. Iz čega je svet nastao (ontološko pitanje). Da li je ljudsko znanje u stanju da spozna svet (gnoseološko pitanje). Kakav je smisao sveta i čovekovog postojanja u njemu (etičko pitanje). To su samo neki od problema koji nikada nisu prestali da interesuju filozofe valjda i zbog toga što se ovi i slični problemi ne mogu jednom za uvek rešiti na zadovoljavajući način. Ali pitajući se za smisao sveta i čovekovog postojanja filozofi nisu prestali da se pitaju za smisao takvog pitanja. Drugim rečima filozofija se istovremeno pita i za smisao svoga postojanja. To dalje znači, filozofija — da bi odredila smisao svemu postojećem, pita se istovremeno za svoje mogućnosti, za svoje domete i granice. Da li je filozofija u stanju da dá odgovore na pitanja koja se pred nju postavljaju? Poznato je da dela mnogih filozofa, pored slike o svetu, sadrže u sebi i refleksije o filozofiji, o njenoj moći i nemoći, potrebi i suvišnosti, itd. Moglo bi se reći da mišljenja o filozofiji ima toliko koliko i filozofa. Od brojnih i raznovrsnih shvatanja o specifičnostima i suštini filozofskog mišljenja izdvajamo ovde poglede švajcarskog psihologa Žana Pijaže.

Svoja shvatanja filozofije Žan Pijaže je izložio u delu »Mudrost i zablude filozofije«.

Ovim delom Pijaže u stvari obrazlaže i brani svoju osnovnu tezu i daje odgovore na pitanja koja takva teza nameće. U prvom poglavlju govori o dekonverziji koja je navela nekadašnjeg budućeg filozofa da postane psiholog i epistemolog mišljenja u razvoju, dok u drugom poglavlju određuje odnos između nauke i filozo-

---

\* Žan Pijaže: *Mudrost i zablude filozofije*; „Nolit“, Beograd, 1971.

fije. Sledeće pitanje posvetio je ispitivanju važnosti intuicije (bergsonovske i fenomenološke) kao oblika saznanja. U četvrtom poglavlju Pijaže ispituje problem vrednosti i opravdanosti takozvane filozofske psihologije, a u poslednjem poglavlju raspravlja pitanje prava pristupanja problemima činjenica putem čiste refleksivne prirode.

Za razumevanje njegovog dela u celini, bitna su dva pitanja o kojima on raspravlja: 1. Šta filozofija nije, i 2. Šta filozofija jeste.

Direktan i sažet odgovor na prvo pitanje glasi: filozofija nije u stanju da pruži pouzdana i istinita znanja o svetu. Pijaže piše: »Filozofija u skladu sa slavnim imenom koje je dobila, predstavlja »mudrost« neophodnu razumnim bićima za povezivanje različitih čovekovih aktivnosti, ali nesposobnu da dođe do znanja u pravom smislu te reči, znanja koje raspolaže dokazima i raznim oblicima kontrole — obeležjima takozvanog »saznanja«.

Ako je filozofija nesposobna da dođe do znanja o svetu i čovekovom mestu u njemu, a to upravo Pijaže hoće ovim delom da dokaže, na šta se onda filozofija svodi? Ako filozofija nije u stanju da pruži znanja o svetu, u kojim onda uslovima imamo pravo da govorimo o saznanju? Gde je granica koja odvađa verifikaciju od spekulacije?

Prema definiciji koju sam Pijaže daje, filozofija je promišljeno zauzimanje stava u odnosu na totalitet realnog. Filozofiju svodi na mudrost i na promišljenu veru (*la foi raisonnée*).

Kakva je uloga filozofije kao zauzimanja promišljenog stava prema totalitetu realnog? Odgovarajući na ovo pitanje Pijaže zapaža: »Celovitom čoveku je zbilja svojstveno da odbija mešanje rodova i da prihvata kao dokazane istine ono što su samo hipoteze; ali isto tako i da odbije deljenje ili cepanje svoje ličnosti, tako da se, s jedne strane, ograničava na utvrđivanje, rasuđivanje i proveravanje, a, s druge strane, zadovoljava verovanjem u vrednosti koje ga obavezuju i usmeravaju, ali nije u stanju da ih shvati. Naprotiv, samo se po sebi razume da, kada raspolaže saznanjima i vrednostima, subjekat koji misli nužno nastoji na tome da sebi stvori jednu zajedničku koncepciju koja ih povezuje u jednom ili nekom drugom obliku«.

Pošto je naveo niz dokaza i ideja kojima obrazlaže i brani svoj stav, Pijaže dolazi do zaključka: Metafizička funkcija, svojstvena filozo-

fiji, dolazi do mudrosti a ne do saznanja, zato što je ona promišljena koordinacija svih vrednosti, uračunavši tu i sazajne vrednosti, ali ih prevazilazi zato što ne ostaje na planu samog saznanja. S druge strane, kaže dalje Pijaže, sve vredno što su filozofi postigli na području samog saznanja, duguje se bilo razmišljanju o već postojećim naukama ili o naukama koje su bile na putu zasnivanja, bilo pak srećnim inicijativama koje su anticipirale mogućnost nauka koje je tek trebalo osnovati, o čemu svedoči istorija ideja nastalih posle njihovih radova. Naprotiv, jedini način saznanja, prizvan kao specifično sredstvo svojstveno filozofiji, to jest — intuicija, izgleda kao mešavina čija analiza otkriva dve još neizdiferencirane komponente iskustva i deduktivnog izvođenja.

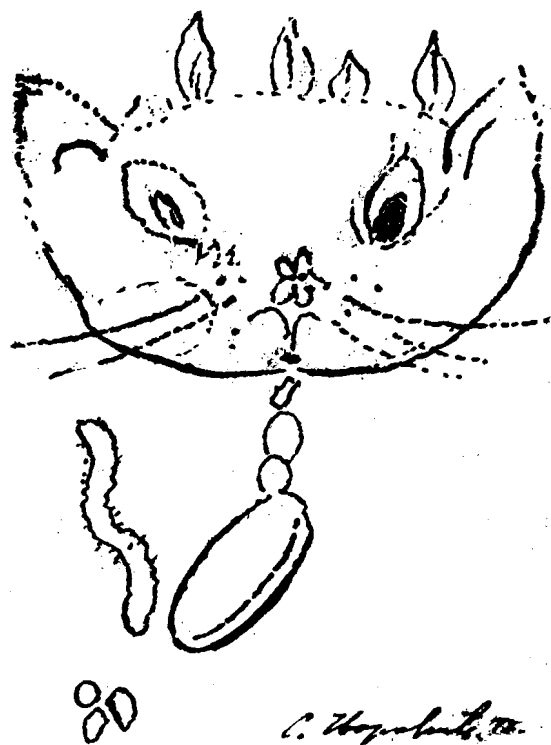
Pošto se uloga filozofije ne sastoji u traženju naučnih istina, ona je svedena na mudrost. Da li onda ima rezona za postojanje filozofije? U čemu je njen zadatak? Pijaže smatra da traženje naučne istine ni u čemu ne iscrpljuje prirodu čoveka. Ostaje da čovek živi, učestvuje, veruje u mnoštvo vrednosti, svrstava ih po hijerarhiji i daje tako smisao svojoj egzistenciji odlukama koje neprekidno prevazilaze granice njegovog stvarnog znanja. Kod čoveka koji misli ova koordinacija može da bude samo promišljena, u tom smislu što on, da bi načinio sintezu između onoga u šta veruje i onoga što zna, može da se koristi samo refleksijom, koja ili upotpunjava njegovo znanje, ili mu se suprotstavlja u kritičnom naporu da mu odredi sadašnje granice i da opravda postavljanje na mesto vrednosti koje ga prevazilazi. Ova promišljena sinteza između verovanja, ma kakva ona bila, i uslova znanja, jeste ono što smo mi nazvali »mudročću«, a čini nam se da je to predmet filozofije.«

Objašnjavajući značenje pojma »mudrost« Pijaže kaže da ova reč nema u sebi ničeg intelektualističkog, pošto ona podrazumeva jedno vitalno zauzimanje stava. Ovaj pojam ne sadrži u sebi ničeg ni limitativnog, što se tiče radnje mišljenja, zato što to podrazumeva da je ovo zauzimanje stava promišljeno a ne samo odlučujuće. Ako mudrost i obuhvata traženje neke istine, ona može samo da pravi razliku između ličnih zauzimanja stavova ili stavova ograničenih grupa i istina koje se mogu pokazati i koje su dostupne svakome. Pijaže, naime, tvrdi da može biti više mudrosti dok postoji samo jedna istina.

Filozofija u najboljem slučaju može da dovede do »mudrosti« putem koordinacije sazajnih

vrednosti sa drugim ljudskim vrednostima, i to Pijaže stalno naglašava. Ali mudrost, po njemu, zahteva stalno angažovanje, što znači, moguće je da koegzistira više mudrosti, koje se ne mogu svesti jedna na drugu, dok je na planu jednog sazajnog problema u strogom smislu prihvatljiva samo jedna jedina istina. To je ujedno osnovni stav Pijažea, čijem obrazloženju i objašnjenju je posvetio ovo delo.

Pijažeovo delo je odmah posle objavljivanja prevedeno na nekoliko evropskih jezika i izazvalo je živo interesovanje. Autoru su upućeni mnogi prigovori sa raznih strana. U pogovoru za drugo izdanje, koji je napisao gotovo dve godine posle prvog izdanja, Pijaže odgovara na sve prigovore koji su mu upućeni, ostajući naravno i dalje pri svom shvatanju suštine filozofije.



---

DANICA DIKOVIĆ

---

# HELIKON

---

## ČASOPIS ZA POEZIJU I POETIKU

---

Krajem prošle godine pojavio se u Beogradu »Helikon«, specijalistički časopis za poeziju i poetiku — jedini časopis ove vrste u Jugoslaviji. U Evropi postoje još samo tri, koja su posvećena poeziji. U Mađarskoj već više godina izlazi publikacija pod istim naslovom, ali ona — pored poezije i proze — objavljuje književnu i naučnu kritiku. Mađarska akademija nauka i umetnosti upravo je pokrenula izdavanje jednog novog časopisa — »Neohelikon« — koji će se baviti samo problemima književne teorije i nauke o književnosti.

»Helikon« izdaje Beogradski salon poezije. Časopis predstavlja višestruku novinu. U njemu se, pre svega, objavljuju pesme naših najmodernijih pesnika, bez obzira na njihova poetska stremljenja, ali, isto tako, i neobjavljene pesme starih, već priznatih pesnika. U časopisu, zatim, saraduju pesnici iz celog sveta, tako da se već u prvim brojevima pojavljuju značajni stvaraoci Indije, Japana, Italije, Francuske, Turske, Latinske Amerike. Pored toga, »Helikon« objavljuje prevode sa klasičnih jezika: od sanskritskog do starogrčkog i latinskog. Očevidno da časopis nastoji da obuhvati i pesničku tradiciju sa svih meridijana, i modernu poeziju. Modernu po stremljenjima. I po ostvarenim rezultatima. Time »Helikon« povezuje klasičnu tradiciju sa poetskim kazivanjem našeg vremena.

Od originalnih pesama naših pesnika, do sada objavljenih u časopisu, posebnu pažnju privlače: »Nasleđe« Desanke Maksimović, dve pesme Izeta Sarajlića, nekoliko pesama Branislava Petrovića, tri pesme Radivoja Pešića, »Statični soneti« Nika Grafenauera, »Fatamorgana« Nade Nakove i pesme Danka Andelinovića.

Svetomir Nastasijević, poznati kompozitor i muzikolog, objavio je u »Helikonu« šest neobjavljenih pesama svoga brata, Momčila Nastasijevića. Ovaj pesnički prilog će, nesumnjivo, izazvati živo interesovanje i naučne javnosti, i pravih poklonika poezije.

---



Veoma zanimljivu novinu predstavlja rubrika u kojoj »Helikon« objavljuje, u prevodu na nekoliko stranih jezika, najzapaženije primere naše poezije. Tako poetske vrednosti ovog podneblja postaju pristupačne čitavom svetu. Uprkos izvesnim — pojedinačnim — slabije prevedenim stihovima, vredi istaći: izvanredan prevod više pesama Vaska Pope na italijanski jezik (Đakomo Skoti); »Douleur Cachée« Dobriše Cesarića u prevodu Ljiljane Petrović i Žorža Mariona; verovatno originalnu pesmu Ljubiše Jocića, ispevanu na francuskom. Šteta je samo što se u ovim prevodima potkralo dosta štamparskih grešaka.

»Helikon« je — od poezije stranih pesnika — štampao po jednu pesmu tri latinska pesnika: Sulpicije, Katula i Marcijala u prevodu Mladena Atanasijevića. Deset nepoznatih pesama Pola Valerija, za čije objavljivanje je časopis dobio pristanak od kćeri velikog pesnika, Agate Ruar — Valeri. Poznata naša pesnikinja Mira Alečković objavila je nekoliko pesama najpoznatije indijske pesnikinje, Amrite Pritam. Ovi prepevi zvuče lepotom dveju srodnih duša.

Poseban kuriozitet i izrazitu vrednost predstavlja pristupna beseda Pabla Nerude, povodom dobijanja Nobelove nagrade za književnost. Časopis »Helikon« je jedini koji je našoj javnosti prezentirao integralni tekst ovog govora.

Privlačnost i specifičnu vrednost imaju i rubrike obuhvaćene pojmom *poetike*. To su kratke studije i eseji domaćih i stranih autora o problemima teorije i filosofije poezije, o novim pravcima i školama, o odnosima poezije prema drugim granama umetnosti.

Nekoliko studija i eseja, koji su se do sada pojavili u »Helikonu«, izazivaju posebno interesovanje. Dr Ksenija Atanasijević odvodi nas u duboke refleksije svojim kratkim ogleđom »Poezija i filosofija«. Japanolog Dejan Razić daje originalnu interpretaciju nekih vidova savremene japanske poezije, ilustrovanu pesmama u svom prevodu. Jugana Stojanović svojim nam je esejom još više približila dileme italijanske avangardne poezije. Robert Grejvs, predavanjem o Vergiliju, u prevodu dr Milenka Popovića, nastoji da sa puno literarno-istorijskih asocijacija opovrgne opravdanost tako ogromnog uticaja ovoga pesnika na zapadnu kulturu. Radojica Tautović ulazi, veoma nijansirano, u neke probleme strukturalne poetike, a Tome Sazdov vrlo znalački raspravlja o teoriji makedonskog stiha.

Veoma je aktuelna rubrika »*Sudbina pesništva danas*«, u kojoj savremeni svetski pesnici objavljuju svoje dileme i razmišljanja o krizi današnjeg pesništva. Tako Lućijano Morandini raspravlja o ekstremnim strujanjima u savremenoj italijanskoj poeziji, ezoteričnoj, koja se rađa u »laboratoriji« i »populističkoj«, koja »odzvanja« na trgovima i ulicama. Šerpens iz Belgije humanistički osvetljava tezu o mogućnosti da poezija duhovno obogati svet. Arman Monzo, između ostalog, razmišlja o odgovornosti pesnika danas. O njegovom »vidovnjaštvu«.

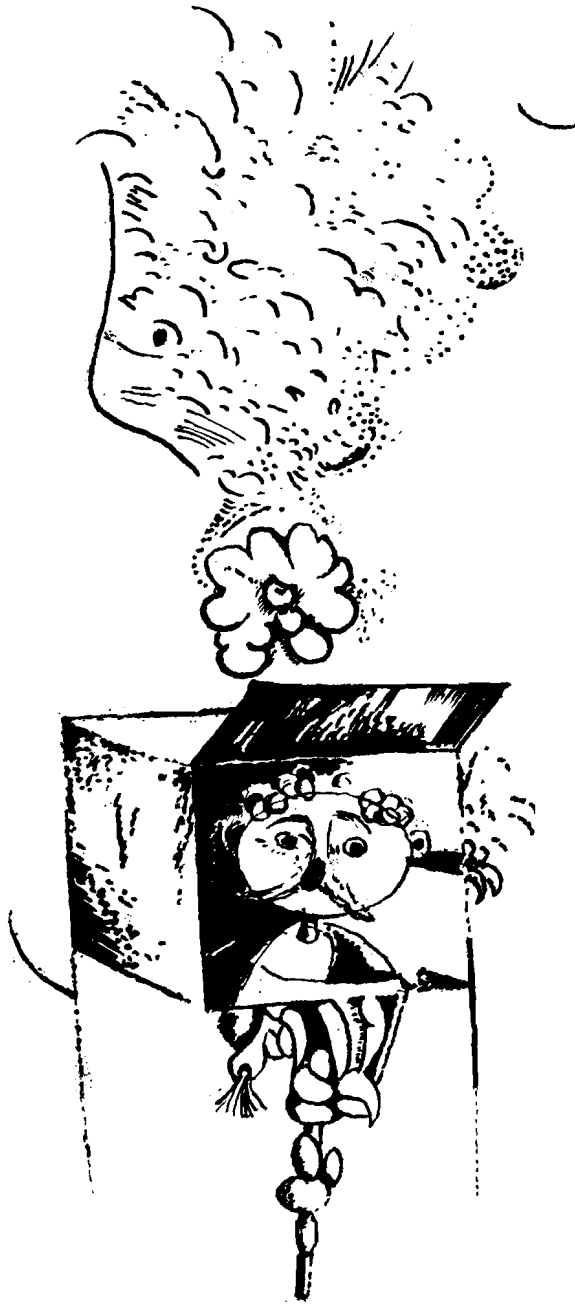
Vredna je pomena i rubrika *Portreti*, u kojoj se objavljuju stvaralačke biografije pesnika naše i stranih literatura.

I rubrika *Prikazi* nije stereotipna. U većini slučajeva njeni saradnici nastoje da modernim metodama i čvrstim argumentima dokažu, ili opovrgnu, vrednost recenziranih dela.

Časopis »Helikon« već u svojim prvim brojevima iskristalisao je svoju fizionomiju i predstavio se kao publikacija koja, polazeći od veoma strogog kriterijuma, neguje sve vidove domaće i strane poezije. Predviđene rubrike su veoma inventivne i sačinjavaju njegovu celovitu strukturu. Brižljivost, kojom se časopisu pristupalo, ogleda se i u poetskom naslovu, i u čitavoj tehničkoj opremi. Zbog svih tih odlika, pozitivne ocene koje je »Helikon« već dobio u Italiji i nekim drugim zemljama sasvim su shvatljive — i opravdane.

Ali, kao svaki značajni pothvat, i ovaj — prirodno — ima svojih slabosti. Nedostaje više priloga iz poezije svih naših krajeva, čime bi se dobila celovitija panorama vrhunskih dostignuća iz »Aoidine oblasti«. Valjalo bi, zatim, više pažnje posvetiti domaćem eseju i ogledima o problemima naše poezije. Jedan deo kritičkih prikaza je, ipak, na nivou dosta sumarne žurnalistike i deskripcije.

Na kraju, nadamo se da će »Helikon« u narednim brojevima — na to ga obavezuje i njegov simbolični naslov — objavljivati stihove i eseje iz grčke poezije i poetike.



# SUMMARY

---



Marija Kaljević

**THE ORGANISATIONAL FRAME  
AND PROBLEM ORIENTATION  
OF PUBLIC OPINION  
RESEARCH**

On the basis of literature and research results in the field of public opinion, the author of this article shows the organisational frame and problem orientation of public opinion research.

Primarily, this work discusses the experiences in public opinion research recorded in the United States. Most conclusions, however, have a much broader application, for the experience gained in public opinion research in the United States has quickly spread and been accepted in other countries.

Many authorities in this field (public opinion) state that the greatest contribution made by the social sciences in the XX th century is, in fact, the public opinion poll. At the same time, it is stressed that the innovations recorded in public opinion research are not theoretical but rather only technical. The characteristic of the public opinion poll lies in its scientific base, namely, in a combination of the statistical sample theory and some form of questionnaire or interview. This approach has enabled researchers to draw conclusions concerning the opinions of broader social areas on the basis of opinion research conducted on a smaller scale. On the other hand, immediate practical needs, either private or those of government, dictated a systematical investigation of public opinion on a series of socially important issues, especially voting behavior. Hence, in 1935, the first institute for public opinion research on national level was founded, the well known AIPO-Gallup Poll. This institute served as the model for many similar institutes founded throughout the United States and other countries: the Crossley Poll (1936), OPOR (1940), NORC (1941), the Washington Public Opinion Laboratory (1947), AAPOR/and WAPOR (1947), the Roper Public Opinion Research Center (1957), the International Association of Public Opinion Institutes (1947), ESOMAR (1958) and many national institutes outside of the United States.

The article, furthermore, deals with the specifics of work done in these institutes with respect to the choice of research problems, the kind of sample used, the structure of the questionnaire and forms of questions, etc. It is also noted that the absence of serious theoretical discussions on the nature of public opinion leads to a loose ap-

---

SUMMARY

---

proach in the choice of research problems as well as the fragmentary nature of the attained results.

The author concludes that there exists a close connection between the social system, the institutions for public opinion research and public opinion itself. On the one hand, the social system, in accordance with its interests and goals, influences the forming of public opinion, primarily through mass media, and, in the long run and in a more subtle way, through its educational system. On the other hand, institutes are founded which form the organisational frame work for public opinion research on the national level. The great financial support needed for this research places these institutions in a dependent position with respect to the government and private corporations. The criterion of scientific work has been subordinated to the practical needs of financial backers who demand speedy results. Such circumstances lead to a very simplified concept of public opinion which further defines the character of the basic methodological approach to its investigation.

Therefore, instead of gaining an insight into one of the most complex forms of human experience in all its varieties and richness of content, opinions, as the crystallization of that experience appear in very stereotype and schematic form, the final expression of which is of a quantitative nature. Even if an original thought does appear it is rejected, for it doesn't fit in with the mechanical handling of data. People and their opinions become material for mechanical manipulation and the users of these results do not either formally or in fact see man and his life beyond a mass of numbers. In this way, the institutionalisation of forming public opinion and the organisation of research lead to the same goal: a uniform and lifeless concept of one of the most vivid forms of social consciousness.

**Andelka Milić**

**THE CULTURAL SYSTEM  
IN PARSONS' THEORY**

This is an analysis of Parsons' evolutionary road, looked at from the special angle of the role and place of cultural factors in an action social system. The first part of the article presents the fundamental elements of an action system, as determined by Parsons. Two stands are brought to the fore here, as of key importance in observing all later difficulties and problems in Parsons' solution of the relationship between society, culture and personality. They are first, neglecting the situation as an objective element of

action and reducing it to a subjective understanding, and second, a stand on the mutual independence of action elements which is in contradiction with emphasizing orientation as the fundamental and prime element in an action system. The analysis goes on to break down the social system and show the role of cultural factors, particular values in its maintenance and functioning. Attention is also devoted to determining the personality, which is narrowed down as a result of being reduced to an internalized part of the cultural system. It is noted on the basis of these analyses that Parsons reduces all elements of the action system as well as systems themselves to cultural factors and value systems, thus deviating from the original idea of showing the „plurality” of relationships between them. Finally, a concise sketch is drawn of the main points in this reductionism as evident in an analysis of society and the personality.

**Dr Milan Ranković**

### **MONOPOLISM IN CULTURE**

This is an abbreviated study which was prepared last year for the Cultural and Educational Institution of the City of Belgrade, under the title »The Stands of Belgrade Artists, Cultural and Public Workers on Monopolism in Culture«. The study was made on the basis of a random selection of 700 artists and 130 cultural and public workers, publicists and heads of cultural and arts institutions living in Belgrade. The first batch of questionnaires was sent in the beginning of May, 1971, and the second, two months later. Answers were received from 46 or 6.57% of the 700 artists canvassed. While the number of replies to the questionnaire is comparatively small (which was only to be expected considering the delicate nature of the problem), the answers themselves were very frank, interesting, and exhaustive so that even this number of returned questionnaires fulfilled the goals set by the research.

The research did not focus on a pure collection of facts which could be easily statistically counted, but rather on an identification and analysis of stands concerning this problem, stands taken to mean the result of the individual and social awareness of an important social strata. »Stand« in this case presupposes the complex of motivated and relatively constant trend of thought with respect to a certain class of phenomena, which often includes value judgements. »Monopoly in culture« assumes the utilization of noncreative factors in affirming those aspects of creativity which are close to those who play

---

SUMMARY

---

a decisive role in influence and decision-making in a certain cultural and arts institution or activity. It assumes the use of a privileged position in a social institution in imposing a more successful placement of a certain creative orientation, group or individual, and that not on the basis of quality, but rather most often in spite of its absence.

In a certain sense, monopolism in culture is a »phantom problem«: it has often been a general subject of discussion, but no-one has identified it in concrete and precise terms. The analysis of the received replies took the following components into consideration: identification and location of the phenomenon of monopolism, development tendencies of monopolism, stimulative and unstimulative factors of monopolism, how to thwart monopolism in culture. It is characteristic that a large majority of those who answered the questionnaire (90.74%) stressed at the same time that the phenomenon of monopolism in culture exists in our milieu.

The concluding analysis offers an outline of the social basis of informal group formations in art and culture, a concise analysis of the essence, organization and functioning of monopolistic groups and finally, an analysis of possible social intervention in this sphere of cultural life.

**Sonja Briski**  
**LOWENTHAL'S APPROACH**  
**TO THE SOCIOLOGY**  
**OF LITERATURE**

The introduction to „Lowenthal's Views on Method in the Sociology of Literature" dwells on certain theoretical and methodological problems in founding a sociology of literature. In order to understand Lowenthal's theoretical and methodological approach to resolving these problems, consideration is given to some of the trends of thought which gave way to it. A concern for man's position in modern society gave rise to Lowenthal's interest in studying the relationship between literature and society as an expression of a deeper theoretical interest in the key sociological problem of society versus the individual. All literary works, however, are not of equal source value in studying the relationship between man and society. In this context, he divides literature into two very large categories: „literature as art" and „cultural mass production as goods oriented towards the market". He does not deny



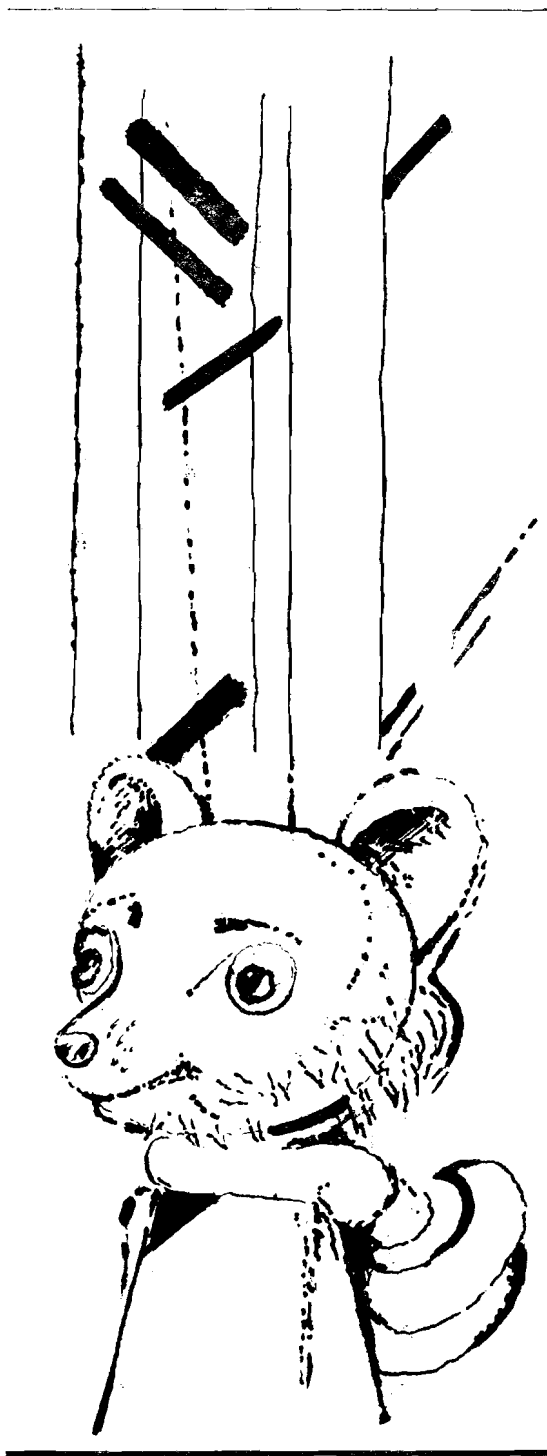
---

SUMMARY

---

all learning value to products of purely popular literature, but he does feel that only what one can call true or creative literature serves in the name of knowledge and truth. It is the fruit of the most complete and most radical power of effort to reveal the truths of one's time. According to Lowenthal, it is the task of sociologists of art to „make a connection between the awareness of characters and situations created by the artist through the strength of his creative imagination and the mediation of artistic symbols, and the social historical circumstances from which they derive. He should translate the private equation into a social one". Such theoretical endeavours demand a historical and all-encompassing approach, i.e. each problem under study must viewed from a historical perspective, but also concretely within the context of the historical whole of society. Thus, Lowenthal opposes both the traditional inclination of European sociologists „to view the whole of history as a real object of their investigation" as well as the partial and fragmentary nature of modern, especially American empirical technicism. This is the theoretical and methodological view which also serves as Lowenthal's departure point in his endeavour to determine the notion and place of mass culture in modern society. In order to develop and defend his critical stand, he opposes that orientation in studying mass culture which tends towards an ever-simplified, although technically ever more effective functional rationality. Lowenthal, however, sees no problem in research procedures; the trouble lies in the extent to which they are theoretically founded. Consequently, he attempts to determine the relationship between critical theories on society and empirical research on mass culture.

According to Lowenthal, a sociological interpretation of literature, both creative and popular, that intended for the masses, is still insufficiently developed as a separate scientific discipline. Hence, the circle of problems which form the subject of study must be programatically determined, and in close connection with this, a methodological programme must be provided. As Lowenthal himself says, he offers no all-encompassing formula for investigating the relationship between literature and society, but rather attempts to sketch the contours of the theoretical foundation for a broader approach to this problem. Consequently, his notions of method are not sufficiently developed with respect to system, nor are his general methodological principles adequately concrete through the evolution of necessary approaches and numerous research procedures which arise in any approach and which must be dovetailed.





---

# CONTENTS

---

## Themes

Dr Miladin Vujošević: THE COSTS OF CULTURAL SERVICES — — — — —	8
Paul Ricoeur: UNIVERSAL CIVILIZATION — — — — —	25
Marija Kaljević: STUDYING PUBLIC OPINION — — — — —	39
Drago Drušković: ON THE MEDIATORY FUNCTION OF NATIONALITIES — —	60
Anđelka Milić: THE CULTURAL SYSTEM IN PARSONS' THEORY — — — —	66
Kosara Pavlović: POP-ART — — — —	86
Gillo Dorfles: THE SOCIOLOGICAL ASPECTS OF INDUSTRIAL AESTHETICS	98

## Research

Dr Milan Ranković: ON MONOPOLISM IN CULTURE — — — — —	110
---	-----

## Forum

Ranko Munitić: YUGOSLAV FILM THEORY AND PRACTISE — — — — —	156
Božidar Kalezić: THE GREEN GRASS OF MY HOME — — — — —	168

## Studies

Dr Magdalena Veselinović—Anđelić: SOUTH SLAV-HUNGARIAN LITERARY CONTACTS — — — — —	178
Sonja Briski: LOWENTHAL'S APPROACH TO THE SOCIOLOGY OF LITERATURE	186

## Events

Zoran Predić: PULA 72 — — — — —	202
---------------------------------	-----

## Reviews

Stanoje Ivanović: OPINION BETWEEN CRITICISM AND RESISTENCE — — —	210
Mirko Đorđević: THE ORIGIN OF CULTURE FROM NECESSITY — — — —	220
Radomir Ivanović: THE CONFRONTATION OF THEORETICAL STANDS — —	230
Marko Nedić: LIFE BESIDE ITSELF OR THE CRAVING FOR DEATH — — —	237
Mirko Đorđević: CULTURE BETWEEN POWER AND HUMANITY — — — —	245
Nikola Racković: PHILOSOPHY AS A COORDINATION OF VALUES — — —	251
Danica Diković: HELICON — — — —	255
SUMMARY — — — — —	259

# Kultura

---

ČASOPIS ZA TEORIJU I SOCIOLOGIJU  
KULTURE I KULTURNU POLITIKU

---

## IZ SADRŽAJA

---

Dr Miladin Vujošević

---

CENE KULTURNIH USLUGA

---

Đilo Dorfles

---

SOCIOLOŠKI ASPEKTI  
INDUSTRIJSKE ESTETIKE

---

Dr Milan Ranković

---

O MONOPOLIZMU U KULTURI

---

Pol Riker

---

UNIVERZALNA CIVILIZACIJA

---

Marija Kaljević

---

PROUČAVANJA JAVNOG  
MNENJA

---